

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Klára Soukupová

(Re)Konstrukce subjektivity a času
v žánru autobiografie

(Re)Construction of the Subjectivity and Time
in the Autobiography

Praha, 2012

Vedoucí práce: doc. PhDr. Tomáš Kubíček, PhD.

Poděkování

Děkuji vedoucímu této práce Doc. PhDr. Tomáši Kubíčkovi, PhD., za dálkové vedení, svým rodičům za všestrannou podporu, sourozencům za zpestření života a Pepovi Dvořákovi za přízeň.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 21. května 2012

.....

Klára Soukupová

Abstrakt

Práce se zabývá novější teorií autobiografie. Jejím metodologickým východiskem je literární naratologie, ale interdisciplinárně využívá i poznatků z filozofie, psychologie či kognitivních věd. Dokládá, že autobiografie autorovu identitu nezrcadlí, ale že identita je v ní narativně konstruována. V oblasti pravdivosti autobiografie zohledňuje problematiku autobiografické paměti a její spolehlivosti, v souvislosti s žánrovými normami se zabývá pamětí kolektivní. S využitím teorie pozicionality předkládá pojetí autobiografie jako formálně a narativně ukončeného díla, které však odráží současnou situaci a pozici píšícího autora. Prezentované teze diplomová práce ilustruje na autobiografických textech české i světové literatury.

Klíčová slova

autobiografie, paměť, narativní identita, referencialita, teorie pozicionality

Abstract

This study deals with some of the recent theory of autobiography. Methodologically, it is based on literary narratology but, as part of interdisciplinary research, it also draws on insights provided by philosophy, psychology, and cognitive science. It shows that an autobiography does not reflect an author's identity but helps construct it by narrative means. As far as the truthfulness of an autobiography is concerned, the study takes into account the issues of autobiographical memory and its reliability; it also deals with collective memory in the context of genre norms. Drawing on positioning theory, the study offers a conception of autobiography as a formally and narratively complete work that, however, reflects the current situation and position of the author who is writing it. This master's thesis demonstrates its suggestions using autobiographical texts from Czech as well as world literatures.

Keywords

autobiography, memory, narrative identity, referentiality, positioning theory

Obsah

Úvod	8
I. Definice autobiografie	10
II. Autor v autobiografii	30
III. Fikce a fakt v autobiografii	36
IV. Pravdivost autobiografie	53
V. Autobiografická paměť	70
VI. „Já“	89
VII. Vztah života a příběhu	98
VIII. Narativní identita	119
IX. Kolektivní dimenze autobiografie	129
X. Žánr autobiografie	143
XI. Konstruovanost textů autobiografie	150
XII. Přítomnost	157
XIII. Teorie pozicionality	172
XIV. Perspektiva	179
XV. Schéma konverze	191
XVI. Retrospektivní teleologie	204
Závěr	212
Seznam použité primární literatury	214
Seznam použité sekundární literatury	217

Úvod

Přestože mají autobiografické spisy dlouhou tradici a přestože se vždy těšily zájmu čtenářů, do centra pozornosti světové literární vědy se autobiografie jako žánr dostala až v sedmdesátých letech dvacátého století. S tímto zvýšeným zájmem byla spojena otázka postavení autobiografie v celém literárním poli a její pozice na pomezí literatury faktu a fikce. Přetrvávající fascinace autobiografií je způsobena také kompozičně-žánrovou nestabilitou a absencí jednoznačné normy a definice. Proto žánr autobiografie neustále vyvolává otázky, na které je třeba hledat odpověď. Autobiografie jsou tak produktivně čteny z rozličných perspektiv a analyzovány různými teoretickými přístupy. Od vstupu autobiografie do zorného pole literární teorie narostlo množství prací na toto téma do nepřehledných rozměrů a autobiografické texty se staly předmětem výzkumu mnoha dalších disciplín – filozofie, antropologie, psychologie, sociologie a dalších.

Teorie autobiografie prošla prudkým a dynamickým vývojem a její zkoumání ovlivnilo i přístup k dalším literárním textům. V současné době zaujímá v literárněteoretické oblasti významnou pozici¹. O to výrazněji vyznívá srovnání množství studií světové literární teorie na toto téma se stavem v literární teorii české. Reflexe tohoto žánru, moderní teorie autobiografie u nás v zásadě chybí. V české literární teorii byla autobiografie jako specifickému žánru věnována jen minimální pozornost, a to i přes silnou pozici autobiografických publikací v české literatuře. Dominantní role deníkových a memoárových publikací v devadesátých letech je nepopíratelná. V situaci únavy z fabulované fikční prózy se zdálo být řešením hledat inovační zdroje mimo jiné i v životních dokumentech, mezi něž autobiografie spadá. Zpřístupněná faktuální literatura přinášela zobrazení prožívané, ale v oficiálních textech nesdělované skutečnosti. Teoretická pozornost však byla věnována především pojmu „autenticita“², který s žánrem autobiografie souvisí pouze okrajově.

Tehdy vydané a nyní vycházející české autobiografie, ale ani přeložené cizojazyčné texty nemohly být bez znalosti teoretických východisek adekvátně posouzeny. Dosavadní zastaralé přístupy³ k autobiografickým textům nebyly revidovány; v našem prostředí zatím

¹ „Die internationale Autobiographie-Forschung hat in den letzten zehn Jahren nicht nur in ihren Kernländern Frankreich, England, den Vereinigten Staaten und Deutschland, sondern nunmehr auch im übrigen Europa, namentlich in den Niederlanden, Italien, Spanien, Polen und Rußland, weiter an Umfang und Bedeutung gewonnen“ (Niggel 1998, 593).

² Srov. Bílek (1996), Křivánek (1999).

³ Například monografie Vlastimila Války *K specifčnosti memoárové literatury* (1984). Autor k problematice přistupuje už ve své době zastaralým způsobem a opomíjí všechny debaty a řešení výzkumu memoárových žánrů, které přinášela západní literární věda, obzvlášť francouzská a anglická. Nízkou úroveň práce Válek ještě snižuje

stále neexistuje žádná původní monografie, ani sborník na téma autobiografických textů. A ani nové teoretické úvahy nepřinesly příslušnou recepci světového výzkumu autobiografie.

Předkládaná práce by ráda přispěla k zaplnění tohoto deficitu české literární teorie. Vzhledem k němu je obtížné vyjadřovat se k otázkám, které jsou předmětem výzkumu už více let, ne-li desetiletí. Z tohoto důvodu bylo třeba do textu zahrnout i obsáhlejší exkurzy do problematiky paměti či identity. Na základě dnes již nesmírně bohaté odborné literatury lze konstatovat, že v současné době nelze žánr autobiografie zkoumat bez interdisciplinárního přístupu. I klasická naratologie prošla proměnou a v současnosti se není možné omezovat jen na poznatky literární vědy, ale je třeba rozšířit sféru zkoumání o další oblasti, které mohou produktivně přispět k výzkumu zvoleného narativu. Využíváme zde proto poznatků z psychologie, filozofie, sociologie či kognitivních věd.

Jedná se o práci teoretickou, ale opírá se o vybraný korpus textů české i světové literatury, na nichž jsou literárněteoretické teze demonstrovány. Jako příklady primární literatury využíváme jak autobiografie, tak literaturu tzv. autobiografickou, která spadá do oblasti literatury fikční, a to proto, že reflektuje konvence žánru a jeho hranice.

I. Definice autobiografie

Nesčetné otázky, které žánr autobiografie vyvolává, jsou spojeny s nejednoznačností a nedostatečností definic, které se ji pokoušely vystihnout a vymezit vůči žánrům příbuzným. Autobiografie patří mezi druhy textů, které byly dlouho přijímány jako soukromé zápisy bez primárně uměleckých aspirací. Dlouho nebyla považována za literaturu, autor měl o sobě samém psát po způsobu historiografa (Finck 1999b, 276) a taková historie nemohla mít význam jiný, než měl historický dokument; měla být vyprávěním bez primárně estetických kvalit. Zajímavý na této účelové formě písemnictví měl být pouze její obsah. Více či méně bezvýznamné bylo naproti tomu, jak se taková informace o určité osobě podávala. S postupem času a v závislosti na proměnách chápání literárního díla se však autobiografie staly plnoprávnými uměleckými slovesnými texty. Právě to problematizuje určení jejich místa na pomezí oblastí fikce a dokumentu, románu a historie.

Autobiografie byla chápána jednoduše jako dílo, v němž autor popisuje svůj vlastní život. Nebyla tak zohledňována forma, jakou se to děje, ani problematické hranice autobiografie s jinými žánry, které zapřičiňují jejich prolínání. Autobiografii jako svébytný žánr není možné vymezit na základě tématu či obsahu, protože by to znamenalo nutnost být s tematizovanou událostí obeznámen tak, aby bylo možné určit její smyšlenost či zakotvenost v aktuálním světě. Je třeba, aby bylo možno o povaze žánru rozhodnout, i pokud nemáme k dispozici informace o autorovi a událostech, které prožil nebo jichž byl svědkem. Údaje, podle nichž se recepce díla řídí, by měly být určitelné z textu samého. Text sám tedy poskytuje signály pro způsob, jakým má být čten. Je možné v případě autobiografie najít tyto signály na rovině výrazu? Obsahuje autobiografie nějaké znaky, které by ji dokázaly jednoznačně odlišit od jiných memoárových textů faktuálního charakteru i od jejich fikčních odvozenin? Kudy vede hranice mezi autobiografií a biografií; mezi autobiografií a románem?

Zásadní studie Philipa Lejeuna *Autobiografický pakt* (*Le Pacte autobiographique*, 1975) tyto textové elementy rozhodující pro přiřazení textu k žánru autobiografie zkoumá především z pozice recipienta – jak může čtenář určit, zda má k dílu přistupovat jako k autobiografii, nebo jako k žánru jinému. V procesu recepce podle Lejeuna vzniká smlouva, na jejímž základě je text čten tím či oním způsobem. Lejeune definuje autobiografii jako: „Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité“ (cit. dle Goer

2003, 103).⁴ Z toho vyplývá, že autobiografií může být nazván takový text, který splňuje následující kritéria: Je psán prózou, ve formě vyprávění. Jeho tématem je individuální životní příběh. Je zachována identita mezi autorem (jehož jméno uvedené na titulní straně knihy odkazuje ke skutečné osobě) a vypravěčem a zároveň identita mezi vypravěčem a hlavní postavou. Příběh je podáván z retrospektivní vypravěčské perspektivy (Lejeune 1994b, 14). Pokud jsou splněna všechna kritéria, která na autobiografii Lejeune klade, je možné odlišit ji od příbuzných žánrů, mezi něž spadají memoáry, biografie, autobiografický román, autobiografická báseň, deník, portrét nebo esej. Každý z těchto žánrů nějakým způsobem nezapadá do definice autobiografie. Lejeune připouští, že ne všechny kategorie jsou pro definování autobiografie zásadní a že nemusí být bezpodmínečně dodrženy zároveň. V mnohých autobiografických textech lze nalézt místa nebo pasáže, které této definici odporují, a přesto je lze jako celek za autobiografii označit – pokud převládá varianta pro autobiografii typická. Rozhodující je tedy hierarchie či proporce, které v celkově chápaném textu jednotlivé kompoziční prvky zachovávají. I přes tuto relativizaci jednotlivých kategorií definice lze v Lejeunově pojetí nalézt sporná místa, která vyvolávají otázky a jednoznačnost jeho definice autobiografie problematizují.

Retrospektivní zaměření autobiografie se zdá být na první pohled jednoznačné a neproblematické. Tato vypravěčská perspektiva, která je orientována na minulost, na události již proběhlé, odlišuje v definici autobiografii od deníkového záznamu. Deník zachycuje pisatelovo „já“ v aktuálním čase, zatímco autobiografie zpřítomňuje toto „já“ v dějinách. Retrospektivní hledisko je spojeno s komplexní časovou kompoziční strukturou autobiografie. Časová distance od zobrazovaných událostí provázaná se vzpomínáním zakládá v autobiografii jinou narativní situaci, než jaká je typická pro žánr deníku. Obraz pisatele vznikající v deníku, v procesu zápisu jednotlivých záznamů, je proměnlivější než obraz vznikající v autobiografii. V deníku probíhá zápas o zachycení aktuálně prožívané přítomnosti, která se neustále otevírá k budoucnosti, k nekonečnému počtu možných cest, které se před autorem vynořují a on není dosud schopen říct, která z alternativ se bude aktualizovat. Tato neuchopitelnost a fragmentárnost deníku vede k nestálému obrazu píšícího subjektu, který se proměňuje zároveň s vývojem textu. Není však možné deníky a autobiografie stavět do jednoznačné opozice. Deníky se stávají součástí autobiografických textů, kde mají dokumentovat autorův starší pohled či názor, vnášejí do textu tehdejší perspektivu: „Můj deník to dostatečně nevysvětlil: spoustu věcí jsem v něm zamlčela a chyběl mi odstup. Když jsem si ho však znovu pročítala, udeřily mne přece jen některé skutečnosti doslova do očí.“ „S údivem

⁴ „Prozaický příběh skutečné osoby, která rekapituluje svou existenci, pokud klade důraz na svůj osobní život a jeho historický průběh“ (Nünning 2006, 578).

jsem si zapsala: „Zjistila jsem, že člověk může být inteligentní a zajímat se o politiku““ (de Beauvoir 1969, 164; 207). „Náhodný deníkový záznam z tohoto měsíce: „Mám pocit, jako bych stál na lodičce pout'ové houpačky a letěl vzhůru“ (Solženicyn 2001, 19). Citace vlastních deníků zvyšuje mnohohrstevnatost textu. Deníkové zápisy zároveň slouží jako pomůcky pro vybavení si minulosti, pro vzpomínání.

Některé autobiografie jsou však dovedeny až do autorovy současnosti, a jejich jednotlivé pasáže se tak přibližují deníku více, než by se na první pohled mohlo zdát na základě odlišnosti deníkové a autobiografické perspektivy. O autobiografii *Trkalo se tele s dubem* (*Bodalsja tēljonok s dubom*), ve které zachycuje svůj boj proti zvlí totalitního režimu, se její autor Alexandr Solženicyn vyjadřuje:

Existuje spousta úskalí – tvůrčích i osobních (ovšem na Západě i soudních, jak se ukázalo) – ve vydávání příliš čerstvých vzpomínek, jako je například malý odstup a tím i ztráta proporcí, následně pak ztráta přátel. [...] Já jsem ovšem toho názoru, že jsem stihl Tele v pravou chvíli. Nemohl jsem si dovolit odstup, protože to nejsou memoáry, ale reportáž z bitevního pole. (Solženicyn 2001, 76)

A samotná první část Solženicynovy autobiografie končí odkazem na přítomnost: „Napsal jsem to jen proto, že zbývá už jen pár dní, a rozletí se můj dopis sjezdu, a já nevím, co bude, dokonce zůstanu-li živ. Sám strkám hlavu do oprátky“ (Ibid., 142). Retrospektivní zaměření, které v autobiografiích převládá, se týká celkové textové kompozice, jednotlivé formulace v přítomnosti či budoucnosti se zde samozřejmě objevit mohou. Prozaické retrospektivní vyprávění je provázáno s koherentním a uceleným pohledem na minulost, odhalujícím kauzalitu mezi jednotlivými událostmi, a je spojeno se standardní lineární vyprávěcí formou. Obvykle v přirozeném chronologickém sledu zachycuje sled proběhlých událostí, a zobrazuje tak vývoj situace. Je však nutné omezit formu autobiografie pouze na tuto retrospektivní a lineární, jak je tomu v Lejeunově definici? Mnohé autobiografie rozbíjejí chronologii zvýznamněním tematické návaznosti – nastolené téma či epizodu dovypráví, čímž se dostanou do jiné časové roviny, než ve které se pohybovali dříve. Autor může o minulosti vyprávět i jinými způsoby – kauzální a koherentní časovou linii je možné porušit asociativními skoky mezi časovými rovinami, kdy se vyprávěč neřídí návazným postupem událostí, ale pohybuje se libovolně v celém časoprostoru svého života, tak jako je to možné vysledovat u Michela Leirise ve *Věku dospělosti* (*L'Âge d'homme*, 1939). Asociativním postupem se autor snaží vyhnout zkreslující tendenci tradičního lineárního chronologického řazení událostí, a odvolává

se na propojení různých událostí mezi sebou v jeho paměti. Extrémní formu odmítnutí kanonické formy autobiografie představuje text Rolanda Barthes *Roland Barthes o Rolandu Barthesovi (Roland Barthes par Roland Barthes)*, v němž jsou jednotlivé vzpomínky řazeny abecedně, čímž se úplně ruší tendence k ucelenosti, autobiografii klasicky připisovaná. Moderní autobiografie směřuje mnohem více k fragmentární formě a experimentálním postupům.

Také u další kategorie, týkající se jazykového ztvárnění, by bylo možno uvést příklady, kdy jsou jako autobiografie označovány texty, které mají formu jinou než Lejeunem deklarovanou prózu. Rozsáhlá filozofická báseň William Wordswortha, *Předehra aneb Jak vzniká básnický duch (The Prelude; or, Growth of a Poet's Mind)* obsahuje údaje o autorově životě, významné události, vzpomínky na životní epizody poeticky zpracované:

*Je splněn jeden cíl: má mysl
tím ožila, a jestli její jas
mě neopustí, vkrátku po vrstvách
proběhnu celý příběh života.*

(Wordsworth 2010, 35)

[...]

*Dobře si vzpomínám
(byl jsem jen malý kluk, snad nebylo
mi ani devět), jak mráz na horách
s mrazivým větrem loňské krokusy
spálil a serval;*

(Wordsworth 1999, 50)

[...]

*Kdo ale pitvat dokáže
svůj rozum nožem geometrie,
změnit jej na kruh nebo obdélník?
Kdo vybaví si hodinu, v níž prvně
svým semínkem byl do nás zaset zvyk?*

(Wordsworth 1999, 56)

[...]

*Projel jsem Paříž a těch pár dní
tam pobyl, spěšně ohlédl si místa
s pradávnu nebo čerstvou pověstí,*

(Wordsworth 2010, 39)

[...]

*Tento můj příběh, příteli, se týká
duchovních sil, jež pak krok za krokem
šly, ruku v ruce s láskou, se štěstím
a obrazností, která učí pravdě,
dokud se dobro nitru vrozené
pak nezhroutilo pod náparem doby
a jejích katastrof?*

(Wordsworth 1999, 70)

[...]

*Ach ještě pár let užitečně žít,
a dojdem cíle, skončí se tvůj běh
a pomník slávy zde bude stát.*

(Wordsworth 2010, 57)

Wordsworth v básni popisuje svůj život od dětství, přes cesty do zahraničí, okouzlení mládím, k básnické iniciaci, až po stáří s myšlenkami na ukončené dílo. Téma a vývojová linie jsou

stejná jako v klasické autobiografii, liší se jen veršovanou formou. Vzpomínání, základní autobiografická činnost, je akcentována v básnické sbírce Georgese Pereca *Je me souviens*, sestávající z 480 číslovaných odstavců. Každý odkazuje k jedné vzpomínce na dětství a začíná formulí „Je me souviens“, tedy „Vzpomínám si“:

1. *Je me souviens des dîners à la grande table de la boulangerie. Soupe au lait l'hiver, soupe au vin l'été.*
2. *Je me souviens du cadeau Bonux disputé avec ma soeur dès qu'un nouveau paquet était acheté.*
3. *Je me souviens des bananes coupées en trois. Nous étions trois.*
4. *Je me souviens de notre voiture qui prend feu dans les bois de Lancôme en 76.* (Perec 1990).

Tak jako je možno vlastní život zobrazit básnickou formou, není obtížné si představit ani případ, ve němž by byl autorův život zachycen dramatickým zpracováním. Autobiografie Natalie Sarrautové je vystavěna v dialogické formě:

Tak ty vážně hodláš dělat tohleto? „Líčit vzpomínky z dětství“... Ta slova tě přivádějí do rozpaků, a tak je nemáš ráda. Ale uznej, že jsou to jediná slova, která se na to hodí. Chceš „líčit své vzpomínky“... jen žádné vykrucování, je to opravdu tohle. – Ano, nedá se nic dělat, láká mě to. (Sarrautová 1990, 9)

V Sarrautové autobiografii *Dětství (L'Enfance)* působí vypravěččin protihlas jako instance zpochybnění jakýchkoli příliš jednoduše prohlašovaných pravd. Neustále kladené otázky jako „opravdu?“, „jak to?“, pochybování o pravdivosti „možná ale.“ a zproblematizování toho, co vypravěčka právě napsala vedou k erozi jednoznačnosti vyprávěného příběhu. Vzpomínky se ukazují být nespolehlivé a dodatečně upravené. Zároveň však slouží otázky tohoto hlasu jako podnět k dalšímu vyprávění, asociativní návaznosti a skrze jeho poznámky se propojuje minulost s budoucností, takže vzniká zajímavá narativní struktura. K dialogu obecně směřuje strategie kladení otázek a zpochybňování jednou řečeného, jakkoli do dialogu vstupuje pouze subjekt sám se sebou: „Bral na vědomí pád Paříže [...]. To všechno bylo v pořádku. Ale neměl v podstatě přece jen strach o vlastní život?“ (Flusser 1998, 31). Dialogickou formu má však v zásadě i jedno ze základajících děl autobiografie, a to *Vyznání* sv. Augustina. I přes nepřítomnost odpovědí partnera konverzace není možné přehlédnout, ke komu je text

směřován⁵. „Jest tomu tak, jak vypravuji, Pane Bože můj, Soudce mého svědomí? Mé srdce a má paměť jsou před Tebou, jenž jsi mne vedl tajnými cestami své prozřetelnosti a jenž jsi mně stavěl před oči mé hanebné bludy, abych je poznal a nenáviděl“ (Augustinus 2006, 131).

Jak memoáry, tak autobiografie by se daly zařadit mezi vzpomínkové texty (*Lebenserinnerungen*). Rozlišování mezi těmito dvěma žánry byl jeden z problémových okruhů, kterými se zabývaly i starší studie o autobiografických textech⁶. Podle těchto studií se autobiografie soustředí především na autorův vnitřní vývoj, zatímco ve středu pozornosti memoárů nemá být autor sám, ale lidé, kteří ho obklopovali, a události, jichž byl svědkem nebo spolutvůrcem – problémy dobové a generační. Memoáry nevyprávějí dějiny jednoho individua, ale doby, ve které pisatel žil. Individuální životní osud je upozaděn ve prospěch zobrazení širší společenské situace. Život jedné osoby však není zobrazitelný bez jejího zasazení do socio-historického kontextu, není možné se při vyprávění vyhnout zmínkám o rodinném zázemí či historické situaci, v níž se dané události odehrávaly. Samo Goethovo dílo *Z mého života. Báseň a pravda* (*Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*), které je chápáno jako paradigmatický příklad autobiografie, by mohlo nést podtitul „Goethe a jeho století“, protože jakkoli se Goethe soustředí na svůj vlastní vývoj, zahrnuje jeho vyprávění i zmínky o historických událostech (například korunovace Josefa II. císařem Svaté říše římské ve Frankfurtu) i charakteristiku doby (například zamyšlení nad stavem německé literatury). Požadavek, který vyslovuje v předmluvě, tedy zohlednění historického kontextu a dobových souvislostí, jako by odporoval rozlišování autobiografie a memoárů:

[A]zejména jsem musel dbát nesmírných proudů všeobecného politického dění světa, které měly dalekosáhlý vliv na mne stejně jako na velké množství mých současníků. Zdá se mi totiž, že hlavním úkolem životopisu je vylíčit člověka v jeho dobových souvislostech a ukázat, nakolik celek působí proti němu, nakolik mu naopak prospívá, jak si z toho vytvořil názor o světě a člověku a jak jej zase navenek odrážel, je-li umělec, básník, spisovatel. Zde však trvá sotva splnitelný požadavek, aby totiž individuum znalo sebe a své století. (Goethe 1998, 8)

Autor tedy bude v autobiografii vždy zobrazen jako „dítě svého věku“, jako jedinec, který se určitým způsobem podílel na společenském celku. Otázkou tedy zůstává, kdy pro vymezení samostatného žánru memoárů zobrazení širšího kontextu dosahuje takového významu, že je třeba prohlásit text za memoáry. Se speciálním kritériem pro vymezení autobiografie vůči

⁵ E. R. Dodds konstatuje, že „Plotinos nikdy neklábosil s Jednem, jako klábosí Augustin s Bohem ve svých Vyznáních“ (cit. dle Madec 1994, 22).

⁶ Neumann (1970); Pascal (1965); Mocná – Peterka (2004).

memoářům přišel ve studii *Identität und Rollenzwang* (1970) Bernd Neumann. Na základě společensko-historického přístupu se snaží doložit, že „in Memoiren spricht der Autor immer als Träger einer sozialen Rolle“ (Neumann 1970, 11)⁷. Pokud autor memoářů vypráví o svém osudu, pak jen o tom svém jednání, které bylo určováno sociální rolí, kterou přijal. Jako subjekt memoářů ho lze označit pouze po dobu, kdy vystupuje v této determinující sociální roli, a pokud ji musí odložit (jako příklad Neumann uvádí odchod z funkce z důvodu vysokého věku), končí zároveň s tím i memoáry: „Als Subjekt der Memoiren existiert er nur so lange, wie er als Träger seiner sozialen Rolle integrierter Bestandteil der Gesellschaft ist“ (13). S návratem do privátní oblasti, osvobozením od tlaku sociální role se mění i žánr, který jí přísluší, memoáry se tedy mění na autobiografii. V jejím centru stojí rozvoj a upevňování identity jednotlivce, zatímco v memoárech se jeho jednání řídí rolí, kterou přijal. Vyhrocená formulace následně zní:

[S]o beschreibt die Autobiographie das Leben des noch nicht sozialisierten Menschen, die Geschichte seines Werdens und seiner Bildung, seines Hineinwachsens in die Gesellschaft. Die Memoiren setzen eigentlich erst mit dem Erreichen der Identität, mit der Übernahme der sozialen Rolle ein, die Autobiographie endet dort. (25)

Vzpomínky na dětství podle Neumanna nemají v memoárech žádné místo (63). Autobiografie by měla skončit kompletním začleněním vyzrálého člověka do společnosti a jeho další působení v ní by měly následně sledovat memoáry. Jako by měl autor v případě, že chce odvyprávět celý svůj život, napsat dvě odlišně zaměřené knihy. To ospravedlňuje i tím, že mnoho autobiografií končí přechodem z dětství do dospělosti.⁸ Funkce autobiografie spočívá podle něj ve zpravování o socializaci jedince (31). Zde se samozřejmě nabízí zpochybnění tohoto striktního rozdělení poukazem na nejasnost, kdy člověk definitivně ukončí hledání vlastní identity a svého místa ve společnosti. Mnohé osoby nemusí tedy „memoárového statusu“ nikdy dosáhnout. Stejně tak je třeba odmítnout Neumannovy teze, že autor je v memoárech spíše pasivním pozorovatelem okolního dění, o kterém vypráví (11) nebo že zatímco v autobiografii autor vzpomíná na minulost, chce ji v memoárech co nejpresněji rekonstruovat, k čemuž mu slouží množství citovaných dokumentů⁹ (60).

Neurčitosti v jasném odlišování autobiografie i memoářů způsobuje i používání pojmů, sloužících k označení různých žánrů tzv. memoárové či vzpomínkové literatury. Termín

⁷ U následujících citací uvádíme pouze číslo strany.

⁸ Např. Sarrautová (1990), Sartre (1965). K tomu Lange (2008), viz kapitola VII.

⁹ „Der Autobiograph ist tendenziell ein Künstler, der Memoirenschreiber ein Wissenschaftler“ (89).

autobiografie pochází z řečtiny (*autos* = sám, *bios* = život, *grafein* = psát) (Mocná – Peterka 2004, 28), ale používat se začal až v 19. století; utvořil ho r. 1809 anglický básník a biografista Robert Southey¹⁰. „The term autobiography and its synonym self-biography, having never been used in earlier periods, appear in the late 18 century in several forms, in isolated instances in the seventies, eighties, and nineties in both England and Germany with no sign that one use influenced another“ (Folfenflik 1993, 5). Do té doby se pro texty autobiografického charakteru užívala pojmenování život (vita), životopis, konfese, ale také memoáry (které ku příkladu ve Francii ještě dlouho převažují), k němuž se český výraz paměti používá jako synonymum (mozaikovitě a útržkovitě paměti běžně označované jako vzpomínky, se někdy od pamětí vyčleňují jako texty obsahově marginálnější či fragmentární, ale v praxi se dají obtížně odlišit). Žánr autobiografie existoval dávno před tím, než byl jako autobiografie pojmenován, „just as one could catch a disease before it was diagnosed or named“ (Folfenflik 1993, 7). Dlouhou dobu se tedy užívalo více výrazů pro označení velmi podobných textů, není tedy možné zpětně usuzovat podle názvu toho kterého díla. Je možné, že se jedná o autobiografii, i přestože titul obsahuje slovo paměti nebo memoáry. Užívání těchto pojmů se směšuje a podléhá libovůli: „Aufs Geratewohl sprechen die Autoren von ihren Lebensgeschichten als von Autobiographie, Memoiren oder Erinnerungen“ (Pascal 1965, 13).

Hranice mezi dílem, v jehož centru je vnitřní život jednotlivce, a dílem, jenž zasazuje individuální život do společenských a dobových vztahů, je velmi relativní a rozlišování žánrů pouze podle kritérií, aplikovaných na jejich obsah není možné. Memoáry se od autobiografie určené definicí Philippa Lejeuna liší pouze v jedné kategorii, a to tématu, kterým se text zabývá. Subjektivní hledisko autorského vypravěče a identita mezi třemi textovými subjekty zůstává, a to i přes deklarovanou snahu o objektivitu podání, která by snad měla odlišovat memoáry od autobiografie. Toto rozlišení implicitně tvrdí, že v žánru autobiografie autor o objektivní podání ani neusiluje, což samozřejmě není možné přijmout. Alexandr Solženicyn ve své autobiografii detailně popisuje profesní vztahy, ale o svých dvou ženách a dětech se zmiňuje jen letmo a pouze v souvislosti s jeho pronásledováním; chce podat „pravdivé svědectví“ o situaci v Sovětském svazu šedesátých let, pravdivost veškerých svých tvrzení i faktů dokládá přiloženými dokumenty, a přesto se jedná o text na nejvyšší míru subjektivní. I přesvědčení, že určujícím rysem autobiografie je niternost, popř. intimita a konfesijní charakter, vychází z obsahového kritéria a také je není možné využít pro přínosné odlišení memoárů od autobiografie. V případě třídlínné autobiografie Eliase Canettiho by pak bylo nutné v druhém dílu, *Pochodeň v uchu* (*Die Fackel im Ohr*), vyznačit předěl, kde

¹⁰ V německojazyčné oblasti výraz „Selbstbiographie“ poprvé použil r. 1796 J. G. Herder v práci „Selbstbiographien berühmter Männer“ (Neumann 1970, 9).

autobiografie přechází v memoáry. S příjezdem do Berlína se Canetti zaměřuje více než na vlastní osud na setkání s nejrůznějšími osobnostmi kulturního života (Canetti 1996, 301n). Vypráví o atmosféře a dění v předválečné Evropě, zároveň však neopomíná události, které měly zásadní vliv na vývoj jeho vlastního osudu. Podobně, ale mnohem jednodušeji a explicitněji Pavel Kohout v poslední části autobiografie *Můj život s Hitlerem, Stalinem a Havlem, Předběžná bilance*, zaměřuje svou pozornost na rodinu, přátele a další pro něj významné lidi, jejichž osudy sumarizuje a jejichž portréty načrtává (Kohout 2011, 1670n), Alexandr Solženicyn vyhradil portrétům svých spolupracovníků a přátel celý čtvrtý dodatek autobiografie, který nazval „Neviditelní“ (Solženicyn 2001, 357n). Stejně tak si počíná George Steiner v literární autobiografii *Errata. Prozkoumaný život* (*Errata. An examined Life*), když vyčleňuje devátou kapitolu pro portréty svých učitelů, osobností literárněvědného života, kteří určovali jeho další profesní vývoj (Steiner 1997, 122n). Ve druhé části autobiografie Viléma Flussera je zase pod názvem „Dialogy“ obsaženo jedenáct portrétů osobností brazilské kultury, s nimiž Flusser navázal kontakt. Rozlišování mezi autobiografií a memoáry nám tak neříká nic o jejich narativní výstavbě a považujeme je za diskutabilní.

V tomto momentě k problematice rozlišení autobiografie a memoárů přistupuje i otázka biografie, která se na první pohled zdá jednoznačná: autobiografie je „forma biografické prózy, v níž životopisec je současně hrdinou svého díla“ (Mocná – Peterka 2004, 28), zatímco biograf se zabývá osudem osoby jiné. Formou klasické biografie je vyprávění ve třetí osobě. Podobnosti vykazují tyto dva žánry především v narativních principech, zachovávají si referenční charakter, ale subjekt výpovědi (hlavní postava) je u biografie jiný, než subjekt vypovídající (vypravěč). Díky vykreslování a portrétování osob, které ovlivnily autorův život, však autobiografie často obsahuje biografické pasáže, které mohou vyvolávat dojem, že autor opouští líčení vlastních osudů a zaměřuje se na okolí. Mnoho autobiografií obsahuje životní příběhy rodičů, které se stávají klíčem k životnímu příběhu autorovu. Ten vidí sám sebe jako část sítě vztahů, bez jejichž zmínění by byl jeho příběh nekompletní. Většinou se jedná osoby, jejichž názory přejímal, nebo jimiž byl formován, takže skrze tyto postavy zároveň mluví sám o sobě: „Na tyto stránky nechám dopadat jen stíny těch lidí, těch mužů a žen, o nichž se domnívám, že nějaké jejich slovo či úsměv mě formovaly oním sotva postižitelným způsobem, jakým jedna duše působí na jinou“ (Márai 2003, 269). Tím, že autor příběh jiného člověka vyslechl a vypráví ho v autobiografii, vzniká nevyhnutelně mezi tímto biografickým příběhem a příběhem autobiografickým určitý vztah. Narativní struktura – tedy fakt, že je biografické vyprávění zakomponováno do autorského vyprávění o sobě samém – vypovídá o relačním charakteru autobiografie. Autobiografie je „an interactive genre even as the very

simple level of what we call „interpersonal relations““ (Eakin 1999, 56). Psaní o sobě samém a psaní o jiném není tak jednoznačně oddělitelné, jak by se mohlo zdát. Blízkost biografie a autobiografie je vyjádřena už v jejich pojmenování – autobiografie je biografie, kterou autor píše sám o sobě. Stává se sám pro sebe objektem. To tematizuje Roland Barthes v názvu své autobiografie *Roland Barthes o Rolandu Barthesovi*, který evokuje situaci, jako by autor psal biografii jiné osoby, která má shodou okolností stejné jméno.

Právě odlišení od biografií poukazuje na podstatnou kategorii Lejeunovy definice autobiografie, která ji zároveň vymezuje i vůči fikčnímu románu. Jak jsme ukázali, jednotlivé kategorie a podmínky jsou do jisté míry propustné. Mohou být v určitých případech překračovány, a přesto je možno dále daný text označit za autobiografii. Není tomu tak u identity autora a vypravěče, která je pro vymezení autobiografie podstatná a tvoří základ toho, co Lejeune nazývá autobiografický pakt (Lejeune 1994b, 27)¹¹. Podmínkou fungování textu jako autobiografie je v první řadě identita mezi autorem a vypravěčem, která se manifestuje tím, co Lejeune nazývá signatura, tedy identita vlastního jména autora na paratextu autobiografie a v textu samotném. V tištěném textu je každá výpověď připisována osobě, jejíž jméno stojí na titulní straně knihy. To odkazuje k autorovi, stojícímu vně textu, jenž za text nese zodpovědnost. Signatura zakládá identitu mezi protagonistou, tedy hlavní postavou autobiografie, personálním vypravěčem a autorem.¹² Jakmile je postava v názvu nebo posléze v textu pojmenována a její jméno se liší od autorova, čtenář ví, že se nepředpokládá, že by k diskurzu přistupoval jako k referenční výpovědi o skutečnosti. V případě, že není možné identitu mezi těmito třemi entitami na jménu doložit, a přesto text splňuje jiné formální nároky na autobiografii kladené, jedná se o autobiografický román, nebo o text „na autobiografickém základě“ a mezi autorem, vypravěčem a postavou textu lze vysledovat pouze podobnost. Tato podobnost může být v různé míře odstupňována, zatímco identita, zakládající referenční čtení textu buď je, anebo není. Pokud zůstaneme na rovině textové analýzy, musíme přiznat, že žádné rozdíly nenajdeme (27), protože román autobiografického charakteru formálně imituje diskurz autobiografie, a to včetně jeho introspektivní optiky. Nevychází však z identity autora a vypravěče. Tuto identitu posuzuje čtenář a mezi ním a autorem je uzavřena „smlouva“ (28). Význam této smlouvy vyplývá z toho, že určuje chování čtenáře: podle jejího typu se určuje nastavení čtenářského očekávání a způsob čtení textu.

¹¹ U následujících citací uvádíme pouze číslo strany.

¹² Důležitost vlastního jména jako záruka osobní identity je tematizována v samotných textech autobiografií: „Nebylo ovšem příjemné, že si dovolil s mým jménem tento žert; neboť vlastní jméno člověka není jako nějaký plášť, který na něm jen visí a za nějž je možno ještě všelijak tahat a škubat, nýbrž dokonale padnoucí šat, ba jako sama kůže mu je všude přirostlý a nelze jej brousit a odírat, aniž by se člověk poranil“ (Goethe 1998, 297).

Autobiografický pakt tedy vytváří referenční rámec recepce autobiografie. Je tvrzením identity v textu, která odkazuje na jméno autora, uvedené na obálce (27). Tato identita může být vyjádřena v textu více způsoby: Na jedné straně implicitně, na rovině autobiografického paktu; buď titul nenechává na pochybách, že první osoba v textu odkazuje na autora (případy názvů autobiografií jako *Autobiografie*, *Z mého života*, *To byl můj život*, *Vzpomínky* a pod.), nebo vypravěč v úvodní části textu deklaruje svou identitu s autorem a nenechává na pochybách, že zájmeno „já“ odkazuje k jménu na obálce. V těchto případech se v textu samotném jméno – totožné se jménem autora – nemusí objevit. Na straně druhé může být identita vyjádřena explicitně – jméno, které nese vypravěč v první osobě, je identické se jménem, které stojí na obálce (28). Autobiografický pakt je uzavřen formálním vyhlášením úmyslu psát o vlastním životě, tedy explicitními nebo implicitními signály, které zařazují text do žánru autobiografie. Analogicky potvrzuje románový pakt na základě neexistence identity mezi třemi entitami fikčnost textu. Jeho vyjádřením může být kromě explicitního vyjádření v textu i název nebo podtitul textu.

Lejeune připouští, že ani na základě takto jasně vymezených hranic žánru autobiografie se není možné vyhnout nejednoznačností v určování žánru. Jde o případy, v nichž si odporuje kombinace uzavřeného paktu (románový nebo autobiografický) a jména protagonisty, které může být identické s autorovým, odlišné nebo nemusí být uvedeno vůbec. Problémy se objevují v případě, kdy je uzavřen románový pakt a zároveň se jméno protagonisty shoduje se jménem autora. Takováto situace nastává v případech, kdy se autor zříká zodpovědnosti za referenční odkaz textu. Sándor Márai byl v roce 1940 po prohraném soudním sporu s osobami, které se v jeho *Zpovědi (Egy polgár vallomása)* poznaly, nucen deklarovat v textu, že „postavy tohoto románového životopisu jsou smyšlené“ (Márai 2003, 408), a uzavřít tak románový pakt. Zároveň však hlavní postava nese jeho jméno. Podobně se zaštiťuje Theodor Fontane v autobiografické knize *Meine Kinderjahre*, ke které připojil podtitul *Autobiografický román*. Hlavní hrdina a zároveň vypravěč v první osobě zde nenese žádné jméno, ale identita s autorem je založena na jménech rodičů, jejichž postavy se objevují v prvních kapitolách a odpovídají jménům rodičů Theodora Fontaneho. V předmluvě Fontane uvádí vysvětlení, proč podtitulem zařadil text do oblasti fikce:

Alles ist nach dem Leben gezeichnet. Wenn ich trotzdem, vorsichtigerweise, meinem Buche den Nebentitel eines „autobiographischen Romanes“ gegeben habe, so hat dies darin seinen Grund, dass ich nicht von einzelnen aus jener Zeit her vielleicht noch Lebenden auf die

Echtheitsfragen hin interpelliert werden möchte. Für etwaige Zweifler also sei es Roman!
(Fontane 1982, 5)

To může u čtenáře vyvolat nejistotu, jaký druh textu čte. Je sice uzavřen románový pakt, ale zároveň autor explicitně poukazuje na ukotvení popisovaných událostí ve skutečnosti. Podobné důsledky má i opačný případ, v němž je uzavřen autobiografický pakt, ale autor se rozhodne pro protagonistu použít jiné jméno než vlastní, čímž se text stává hrou s mnohoznačností. Charlotte Brontëová jako první opatřila fikční knihu *Jana Eyrová* (*Jane Eyre*) podtitulem *Autobiografie*, i přesto že se jednoznačně jedná o román. Naopak Sławomira Mrożka po mozkové mrtvici postihla afázie a v rámci terapie, snahy o znovu nabytí paměti a vzpomínek, sepsal autobiografii, v níž vystupuje pod jiným jménem: „Jmenuji se Sławomir Mrozek, ale díky událostem, ke kterým došlo v mém životě před čtyřmi lety, bude moje nové jméno mnohem kratší: Baltazar“ (Mrozek 2008, 9). Podobně Carl Philipp Moritz, v předmluvě potvrzuje autobiografickou věrohodnost vyprávěných životních osudů, a přesto se hlavní postava, podle níž je nazvána celá kniha, jmenuje Anton Reiser a v textu je paratextově v podtitulu označen jako psychologický román (Moritz 1987). Ještě pevnější propojení autora s dílem, jehož hrdina se sice nazývá jinak, ale odkazuje k autorovi samému, lze nalézt u Moritzova současníka, Johanna Heinricha Junga, který na základě jména svého alter ega – Heinrich Stilling v knize *Lebensgeschichte* sám získal k příjmení přídomek Stilling (Jung-Stilling 1983). Každé z těchto děl nutí čtenáře váhat mezi referenčním a fikčním čtením.

Nejistotu vyvolává i text, v němž není uzavřen žádný pakt a protagonista nenesé žádné jméno (tato situace může vzniknout například při vydání anonymního textu). Vyprávění zůstává mnohoznačné, čtenář se při rozhodování může řídit pouze případnými indiciemi v textu.¹³ Objevují se i situace, v nichž autor záměrně nechává otázku o fikčním či nefikčním charakteru díla otevřenou: Robert Kroetsch zahajuje svou knihu *A Likely Story: The Writing Life* (1995): „This is (not) an autobiography“ (cit. dle Egan – Helms 2004, 237). Může dojít i k situaci, že se čtenář rozhodne řídit více obsahovými indiciemi a ignorovat autorem předkládaný pakt, ať už tím, že čte autobiografii jako fikční text, nebo naopak. Kniha Christy Wolfové *Vzory dětství* (*Kindheitsmuster*, 1976) deklaruje románový pakt, protagonistka nese jiné jméno, a přesto je text často čten jako autobiografie: „Wolf specially rejects the designation of autobiography for this text, although the narrator's life closely parallels her own

¹³ Dorrit Cohnová přidává k Lejeunovu vymezení další upřesňující kritéria: „Někdy je to samotný obsah, který brání čtení některých textů jako faktuálních, nebo pokud v autodiegetickém narativu vystupují slavní lidé, o kterých nic nevíme z historických pramenů, nebo se tento narativ odehrává na místech nevyznačených na mapě“ (Cohnová 2009, 83).

experiences of growing up in the 30th in Nazi Germany in Landsberg, a small city near Dresden“ (Watson 1993, 74). Text, který vystupuje jako autobiografický, ale za nějž není žádná osoba zodpovědná, je však pro čtenáře lehce zaměnitelný s fikcí (34). Na důležitosti pak nabývají všechna paratextová vyjádření ohledně druhu textu.

Tato intertextová autorská či vydavatelská vyjádření vystupují do popředí především v hraničních případech, kdy není jednoznačné, zda text patří do oblasti fikční nebo faktuální. Jeden z takových případů tvoří autobiografie psané v třetí osobě, místo tradiční osoby první. Existenci autobiografie ve třetí osobě nic neodporuje¹⁴. Gérard Genette ve své zásadní naratologické práci *Rozprava o vyprávění (Esej o metodě) (Discours du récit: essai de méthode, 1972)* navrhuje dělení typů vyprávění podle gramatické osoby. Vypravěč může být ve svém vyprávění přítomný pouze v osobě první. Volba tedy není mezi dvěma gramatickými formami, ale mezi dvěma narativními postoji. Podle toho, jestli vypravěč používá první osobu pro označení jedné ze svých postav, Genette rozlišuje dva typy narace: Ten, kdy vypravěč chybí v příběhu, o kterém vypráví, a ten, kde je přítomný jako postava vlastního příběhu. Vypravěč tak může být heterodiegetický nebo homodiegetický. Homodiegetický typ se ještě dělí na dva druhy: Autodiegetické vyprávění, kdy vypravěč je zároveň hrdinou svého vyprávění, a vyprávění, v němž hraje vypravěč druhotnou roli pozorovatele nebo svědka. V každém vyprávění je podle Genetta status vypravěče současně určován jeho narativní rovinou (extradiegetický, intradiegetický) a jeho vztahem k příběhu (heterodiegetický, homodiegetický) (Genette 1983, 247). Text splňuje kritéria autobiografie, pokud je jeho vypravěč strategií autodiegetického vyprávění, protože je zachována identita mezi autorem, vypravěčem a protagonistou; svět, o kterém se vypráví, je tedy zprostředkován prožívající a vyprávějící postavou, kterou je možno ztotožnit s autorem. Autobiografie ve třetí osobě může mít různé příčiny i následky, je výrazem jak skromnosti, tak snahy vyhnout se obvinění ze sebechvály a ješitnosti. Podle Jeana Starobinského („The Style of Autobiography“, 1980) „though seemingly a modest form, autobiographical narrative in the third person accumulates and makes compatible events glorifying the hero who refuses to speak in his own name“ (cit. dle Adams 1990, 21). Mluvit o sobě samém ve třetí osobě dodává autorovi nepochybně díky nabyté distanci od vlastního života zdání větší objektivity. Henry Adams pojednává své vlastní osudy ve třetí osobě v díle *The Education of Henry Adams*, které nese v podtitulu žánrové označení *Autobiografie*. Stejně tak o sobě Vilém Flusser v první části své filozofické autobiografie *Bezedno (Bodenlos)* nazvané „Monolog“ hovoří soustavně ve třetí osobě o jako

¹⁴ „Erzähler und Protagonist durchaus identisch sein können, ohne daß die erste Person verwendet wird“ (Lejeune 1994b, 16). K tomu Lejeune, Philippe: „Autobiography in the Third Person“ (1977).

o „člověku“¹⁵. Pohled na vlastní život v autobiografii ve třetí osobě směřuje jakoby z „božského nadhledu“, což může mít až ironický nádech. Pavel Kohout se ve své autobiografii *Můj život s Hitlerem, Stalinem a Havlem* cynicky označuje jako „chlapeček-chcípáček“, „probouzející se veršotepec“, čímž dává najevo distanci od svého tehdejšího jednání. A protože se vyhýbá označení sebe sama celým jménem, je někdy nucen používat i tak krkolomné konstrukce jako „nový majitel-dramatik“, „rodící se literát“ nebo „přeživší skokan“, aby zůstalo jasné, o kom se v dané větě hovoří. I bez jednoznačného uvedení jména postavy je však autobiografický pakt uzavřen, v případě Pavla Kohouta explicitně, když poukazuje na důvody, proč zvolil k vyprávění vlastního osudu třetí osobu místo klasické první:

Snad tohle ohlédnutí jenom získá, když se odkloní od zvyklostí běžných memoárů a rozdělí svého hrdinu, jemuž se v rodné zemi módně říká „kontroverzní“, alespoň na dva. Ten jeden budiž on, ten druhý já, vždyť stejně neutajíme, že jsme to my oba, srostlí jako siamská dvojčata nezaměnitelnou povahou. (Kohout 2011, 886)

Přes toto úvodní varování Kohout v průběhu vyprávění několikrát poruší ustavený odstup od událostí a vstupuje do vyprávění v osobě první. A to nejen v pasážích reflexivních, přerušujících chronologickou linii příběhu – „Povystupuji z příběhu s poznámkou, kterou chci sdělit osobně.“ (Kohout 2005, 67) –, k níž se následně zase navrácí, ale i v rámci vlastního vyprávění, a to jak hlášeně: „Pardon! ale ke konci této kapitoly chci zas přestoupit z třetí osoby do první“ (Kohout 2006, 217), tak nehlášeně „Večer 30. prosince 1992 jsem se potěšil silnou inscenací hry Ubohý vrah v Divadle J. K. Tyla v Plzni“ (Ibid., 339). Podobné plynulé změny gramatických osob jsou běžné i v klasických autobiografiích psaných v první osobě, v nichž naopak vypravěč v části textu nebo opakovaně traktuje hlavní postavu v osobě třetí. Jean-Jacques Rousseau na mnoha místech lituje sám sebe ve třetí osobě spojením „ubohý Jean Jacques“ („pauvre Jean-Jacques“): „Jestliže její odměřené chování nelákalo lidi mladé, její společnost měla složení o to lepší a byla o to velkolepější; a ubohý Jean Jacques neměl, čím by se uprostřed toho všeho pochlubit a čím by mohl zazářit“ (Rousseau 1978, 247). Podobně by bylo možné najít jednotlivé přechody mezi osobami v mnoha dalších autobiografiích, i u J. W. Goetha:

¹⁵ Stejným způsobem o sobě v určitých pasážích hovoří i E. Canetti (1995, 1996, 1998), A. Solženicyn (2001, 2003) nebo J. W. Goethe (1998), ale v jejich případech má použití slova „člověk“ zobecňující nádech, což u Flussera není.

Ona činohra ale autora až dosud nejen zaměstnávala, ale zatímco byla vymyšlena, psána, přepisována, vytištěna a rozšiřována, rojilo se v jeho duchu ještě mnoho jiných obrazů a námětů. [...] Tento přechod se uskutečnil hlavně díky jisté zvláštnosti spisovatele, která dokonce proměňovala samomluvu v dialogy.

Mladík, zvyklý trávit nejraději čas ve společnosti, přeměňoval i osamělé úvahy v družnou zábavu. (Goethe 1998, 420)

Protože se v nich však jedná o pouze krátkodobé porušení v textu jinak převládající první osoby a identita textových subjektů zůstává zachována, nevyvolávají tyto příklady ve čtenáři nejistotu, jaký druh textu má před sebou. V kombinaci se znejistěním dalších textových kategorií se však mohou objevit autobiografické texty ve třetí osobě, které balancují na hraně mezi několika žánry.

Rozdíl první a třetí osoby singuláru je signifikantní především pro odlišení autobiografie od biografie, v níž se hlavní hrdina, o němž se vypráví, odlišuje od vypravěče, který zůstává ztotožnitelný s autorem. Subjekt vyprávění se odlišuje od objektu, o kterém se zpravuje. Ve *Vlastním životopise Alice B. Toklasové (The Autobiography of Alice B. Toklas)* využívá Gertrude Steinová podvojného charakteru autobiografa jako pozorujícího i pozorovaného zároveň k setření hranic mezi žánry, mezi fikcí a dokumentem, mezi „já“ a „ty“. Jedná se fiktivní autobiografii, sepsanou z pohledu přítelkyně Gertrudy Steinové – Alice Toklasové. Autorkou je ale Gertrude Steinová a ve vyprávění vypravěčky, která nese jméno Alice Toklasové, do popředí mnohem více vystupují osudy Steinové, než fiktivní autobiografky. I čas je vymezen podle života Steinové a to se odráží i v kompozici a názvu kapitol¹⁶. Dokonce je jedna kapitola věnována osudům Steinové předtím, než přišla do Paříže, a tedy době, v níž se s Alicí Toklasovou ještě neznaly. Díky triku předstírané autobiografie Alice B. Toklasové se dílo stává komplexnější, protože je mnohem víc biografií Gertrude Steinové sepsanou Alicí B. Toklasovou. *Vlastní životopis Alice B. Toklasové* je subtilní hrou autorství a identity eliminována tradiční autorská sebereflexivita, jak už na to poukazuje titul, protože autobiografie se v textu překlápí do biografie, přičemž objekt biografie je zároveň i autorským subjektem. Zároveň je text plný biografických fragmentů, portrétů jiných osob, převážně pařížských umělců. Text neustále osciluje mezi autobiografií a biografií, stává se

¹⁶ Po krátké, třístránkové úvodní kapitole („Než jsem přišla do Paříže“) a popisu seznámení se Steinovou („Příjezd do Paříže“) následují kapitoly, v nichž Toklasová vystupuje spíše jako pasivní doprovod a pozorovatel Gertrude Steinové („Gertrude Steinová v Paříži 1903–1907“, „Gertruda Steinová než přišla do Paříže“, „1907–1914“, „Válka“, „Po válce 1919–1932“).

„Wechselspiel von Fiktion und Realität, von Ich und Du, von Schöpfer und Geschöpf“ (Gölter 1995, 377).

Když roku 1933 *Vlastní životopis Alice B. Toklasové* vyšel, byl mnohými čtenáři chápán jako úmyslná manipulace a klam. Šest umělců¹⁷ dokonce publikovalo *Svědectví proti Gertrude Steinové* (*Testimony against Gertrude Stein*), v němž se ohrazovali proti chybným faktům. Vnímali knihu jako dokumentární a nechápali, že vypravěčkou je fiktivní postava Alice B. Toklasová, ne Gertrude Steinová, která je „pouze“ autorkou. Zároveň je pochopitelné, že závěrečnými formulacemi Steinová čtenářům ztížila rozhodnutí, zda se jedná o fikci nebo fakt, autobiografii nebo biografii, pravdu nebo lež:

Mnoho lidí a nakladatelů se teď ptá Gertrudy Steinové zda nenapiše autobiografii a ona vždycky odpovídá, asi ne.

Začala mě škádlit že bych měla autobiografii napsat já. Jen si pomysli, říkávala, kolik peněz bys vydělala. Pak začala vynalézat pro mou autobiografii tituly. Můj život s velkými lidmi, Ženy géníů s nimiž jsem sedala, Mých pětadvacet let s Gertrudou Steinovou.

[...]

Asi před šesti týdny mi řekla Gertruda Steinová, nevypadá to že bys kdy napsala tu autobiografii. Víš co udělám? Napíšu ji tak prostě jako Defoe napsal autobiografii Robinsona Crusoa. A napsala ji a tady je. (Steinová 1968, 212)

Steinová vědomě pracuje s žánrovými konvencemi, které zpochybňuje a problematizuje jednoznačné zařazení textu do jedné z kategorií. I v této knize zachovává zvláštní střídmost svého slohu, vystavěný na opakování, lakonických tvrzeních či kvazi-naivních výrocích, i svůj zvláštní způsob interpunkce. Ona je píšícím subjektem, ale forma textu je taková, že jde vlastně o biografii Steinové (ačkoli se v titulu deklaruje jako autobiografie Toklasové) od Toklasové, takže je zároveň i objektem. Dalo by se říci, že je to autobiografie Gertrude Steinové ve formě biografie. Takováto narativní situace může připomínat iluzionistické vystoupení, v němž Steinová vystupuje jako břichomluvec a Toklasová jako její loutka (Barros 1999, 179). Postavy Steinové a Toklasové se v průběhu vyprávění prolínají a slévají: „Celou dobu mi říkal madmoiselle Stein, protože jméno Gertrudy Steinové bylo na všech papírech které jsem mu ukázala, řidičkou byla ona“ (Steinová 1968, 151). „Because the book deliberately seems to be confusing in identity, blending narrator and subject, [...] it is sort of autobiography ‚in the closet‘, signaling that it is one thing on the surface, another beneath“

¹⁷ Georges Braque, Eugene Jolas, Maria Jolas, Henri Matisse, André Salmon, Tristan Tzara.

(Adams 1990, 24). Alice Toklasová se stala literárním alter egem Gertrude Steinové. Pokud tedy přijmeme splynutí Alice a Gertrude¹⁸, pak je možné číst *Vlastní životopis Alice B. Toklasové* jako autobiografii Gertrude Steinové, protože je její autorkou, zatímco hlavní postavou a vypravěčkou je její alter ego. Pokud však toto východisko odmítneme, a tím odlišíme autorku od vypravěčky, bude tento text čten jako fikce. V prvním vydání roku 1933 navíc nebylo na titulní straně knihy nijak naznačeno, že by autorkou *Vlastního životopisu Alice B. Toklasové* měla být Gertrude Steinová, což čtenářské rozhodování ještě zkomplikovalo (Goer 2003, 104). Ať chápeme tento text jako fikční nebo faktuální, jako dílo Steinové nebo Toklasové, vždy narazíme na matoucí rozdvojení: pokud čteme knihu jako (fiktivní) autobiografii vypravěčky Alice B. Toklasové, je zároveň i (fiktivní) biografií její přítelkyně Gertrude; a pokud čteme knihu jako (skutečnou) autobiografii Gertrude Steinové, pak je to zároveň i její biografie od Alice B. Toklasové: „Sie ist beides und keines“ (Ibid., 112). Tento literární experiment, hybridní žánr na pomezí autobiografie a biografie, a neobvyklá perspektiva, kterou zde Steinová vytváří, umožňuje zcizující a ironický pohled na vlastní život. Alice Toklasová v pozici vypravěče opakovaně hovoří o Steinové jako o géniovi – „Tři géniové o kterých bych chtěla mluvit jsou Gertruda Steinová, Pablo Picasso a Alfred Whitehead“ (Steinová 1968, 6) – a vložení těchto hodnotících výroků do úst jiné osobě se Steinová vyhnula nařčení z egocentrismu, jemuž bývají autoři autobiografií v případě kladného hodnocení sebe sama vystaveni.

Stejnou snahu vyhnout se přímému traktování sebe sama a zrcadlení podobné tomu ve *Vlastním životopise Alice B. Toklasové* nalezneme v české literatuře v trilogii Bohumila Hrabala *Svatby v domě*, *Vita Nuova* a *Prohuky*. Hrabal zde podává část svého života skrze vyprávění své ženy Elišky (Pipsi): „Všichni lidé si mysleli že můj muž je šťastný člověk že takového muže jakého jsem dostala že mi každá ženská musí závidět že žít s mým mužem musí být velká radost a štěstí Ale ono to bylo úplně něco jiného“ (Hrabal 1991b, 110). I Hrabalova trilogie je někdy označována jako beletrizovaná autobiografie (Čulík 2004), ačkoli se formálně jedná o fikční biografii, v níž se ženská vypravěčka soustředí především na osudy svého muže a jeho přátel. U Hrabala však nedochází k tak komplexnímu prolínání a matení jako u Steinové.

Jak se ukázalo, žánr autobiografie je nadále spojen s mnoha otázkami a problémy. Sám Lejeune poukazuje na to, že hranice autobiografie nejsou ostré, ale naopak velmi propustné, a nelze tak autobiografii od příbuzných žánrů striktně a definitivně odlišit, protože existuje

¹⁸ Srov. název studie – Catharine R. Stimpson: „Gertrice/Altrude“ (1984).

přechodné pásmo, v němž se jednotlivé žánry mezi sebou prolínají. Lejeunovo vymezení žánru je sice teoreticky jasné, ukazuje se však být příliš schematické – ne všechny texty jsou dle jeho kategorií zařaditelné. Všechny tyto zde jen načrtnuté nedostatky všeobecně přijímané definice autobiografie se budou objevovat i v dalších kapitolách této práce. Proto je na tomto místě pouze konstatujeme a uvádíme příklady textů. Za těmito na první pohled nepatrnými a detailními nejasnostmi, které se objevují jen v periferních a nejednoznačných textech, se však skrývají rozsáhlejší problematické oblasti s autobiografií spojené, které se ukazují hlouběji zasahovat do tradičního chápání žánru, a bude třeba do nich nahlédnout blíže.

Najít definici, která by autobiografii vymezovala dostatečně jasně, a přesto nechávala prostor pro její rozvolněné hranice a přesahy do jiných žánrů, zřejmě není možné. Stylistická nevyhraněnost autobiografie zapříčiňuje, že se zdá, jako by měla tolik forem, kolik je jejích autorů, a nedala se svázat formálními pravidly; mění se s dobou i se zpracovávaným materiálem. I klasické příklady autobiografie se velmi odlišují od sebe navzájem (Abbott 1988, 603). S žánrem autobiografie je spojen základní problém nestability nebo hybridity. Neexistuje žádná ideální podoba autobiografie, které by se jednotlivá díla pouze přibližovala. „[K]eine Form fast ist ihr fremd“ (Misch 1998, 37). Při definici autobiografie stále hrozí nebezpečí, že bude buď vymezena příliš úzce, tak, že nebude zachycovat všechny nejružnější formy její existence, nebo se naopak rozvolní natolik, že bude možné považovat za principiálně autobiografické všechny texty. O to zjevnější je, že čtenáři hranici mezi autobiografií a jinými žánry instinktivně tuší. Autobiografii se tak u čtenářské veřejnosti daří také kvůli jejímu paradoxnímu a nejednoznačnému postavení v literární produkci, které stále vyvolává otázky a dává prostor pro plodné využití těchto možných přesahů mezi žánry. Sebereflexivní psaní je oblíbeno i kvůli absenci pevných ohraničujících definicí; proměnlivá generická pravidla v něm dovolují nejen experimentovat s formou, ale umožňují i exkurze do vedlejších žánrů. Autobiografické psaní dovoluje změny a následně iniciuje vznik nových forem kulturního a literárního vyjadřování. Jako by se autobiografie definovala právě svou nedefinovatelností. „The paradoxical ambiguity of autobiography [...] is in a sense both its strength and its most defining characteristic“ (Adams 1990, 4). Žádná navržená definice autobiografie si nemůže klást nárok na definitivnost, přesto jsou instruktivní a návodné v tom, že reflektují ošemetné a problematické oblasti žánru.

Odklon od tradiční formy autobiografie je v zásadě předpokladem pro její neustálý rozvoj. Je jasné, že žádná pevná definice nemůže přelstít moderní praxi, která bude před literární teorií vždy o kus napřed: „Man bekommt Probleme, wenn es um die adäquate Beschreibung von komplexeren Form der Autobiographik geht, wie sie im 20. Jahrhundert

zunehmend auftreten“ (Breuer – Sandberg 2006, 10). V současné literární teorii a kritice bylo třeba vymezit další, hybridní žánry pro texty, které se vzpíraly zařazení do tradičních kategorií. Vedle nadřazených pojmů pro autobiografickou tvorbu (ego-documents¹⁹, écrits du for privé, life-writing²⁰) mezi ně patří „autofiction“²¹, „factual fiction“²², „pseudo-autobiography“²³ apod. Ansgar Nünning hovoří o nových postmoderních žánrech fikční meta-autobiografie, respektive autobiografické metafikci²⁴. Charakteristická je pro tyto nové formy především vysoká sebereflexivita, a tedy výrazná meta-rovina. Kromě překračování hranic mezi fikcí a faktem, tendují kvůli paratextuální nejednoznačnosti a vyšší míře intertextuality i k slévání a prolínání žánrů samých: „Navíc, pokud vám nějak zvlášť vadí, že se tenhle příběh skutečně stal, máte naprostou volnost učinit to, co měl udělat autor sám a co dělá většina autorů i čtenářů už od nepaměti: Předstírejte, že je to fikce“ (Eggers 2001, xxix). V popředí zde nestojí zobrazení života vypravěče, ale sám proces psaní autobiografie se všemi problémy a otázkami, na něž lze v průběhu tvorby narazit. Při tomto sebereflexivním vypořádáváním se s konvencemi žánru se tematizují nejružnější možnosti a omezení autobiografického psaní a tyto problematické okruhy se nestávají jen tématem, ale jsou zakomponovány do narativní struktury fikčních meta-autobiografií. V těchto románových textech se tak odhalují i problémy autobiografie nefikční, její žánrové konvence a stereotypy: „Autor si je vědom své sebestřednosti a zároveň si je vědom toho, že si je své sebestřednosti vědom“ (Ibid., xxxiii). To, co se tradiční autobiografie často snažila zastřít, to fikční metaautobiografie odhaluje a problematizuje a tím vším zpochybňuje tradiční představu o literárním zobrazení života (Nünning 2007b, Nünning 2005).

Uspokojivá definice autobiografie, která by pokrývala všechny problematické příklady, neexistuje. I přes nejružnější kritiky a slabá místa zůstává Lejeunova definice autobiografie prozatím tím nejlepším, co máme k dispozici. Je třeba si uvědomit, že díla, která se Lejeunově definici vymykají a zpochybňují ji, jsou především literární experimenty, které záměrně využívají vratkých konvencí žánru. Jsou to hraniční případy, v nichž umělecké užívání jazyka a snaha o estetické působení žánr autobiografie v mnohém přesahují, ale přesto se ho dotýkají. Ve srovnání s formálními experimenty moderních románů se však autobiografie jako přetrvávající žánr zdá být spíše konzervativní. Nadále vychází velké množství, snad i většina produkce, autobiografií konvenčních, které Lejeunovu definici splňují a odpovídají běžně

¹⁹ K tomu Winfried Schulze (Hg.): *Ego-dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte* (1996).

²⁰ K tomu Egan – Helms (2004).

²¹ K tomu Serge Doubrovsky: *Fils* (1977).

²² K tomu Albert E. Stone: *Autobiographical occasions and original acts* (1982).

²³ K tomu Adams (1990).

²⁴ K tomu Nünning (2007a).

chápanému neproblematickému pojetí autobiografie. V této práci budeme proto z Lejeunovy definice vycházet, a to s vědomím, že mnohé texty jsou pomocí této definice neuchopitelné. Rozlišujeme tedy označení „autobiografie“ pro díla splňující Lejeunovo vymezení a „autobiografický“ pro texty, které se této definici nějak vymykají, ale zároveň vykazují jasný vztah k autorovým životním osudům.

II. Autor v autobiografii

Každá autobiografie se zdá být tak specifická jako osudy jejího autora, které se stávají jejím obsahem. Román *Robinson Crusoe* od Daniela Defoea, na který odkazuje v závěru Gertrude Steinová, byl při prvním vydání roku 1719 čten jako autentická výpověď sepsaná námořníkem jménem Robinson Crusoe (zatímco Defoe se v předmluvě stavěl do role pouhého editora), a také podle toho považován za vyprávění podle skutečných událostí. Philippe Lejeune připouští, že se může stát, že autor napíše imaginární autobiografii a vydá ji pod imaginárním jménem, takže čtenář se bude na základě splněných kategorií a podmínek domnívat, že čte faktuální text s odkazy ke skutečnosti. Ale podle Lejeuna je tato situace nepravděpodobná vzhledem k autorské ješitnosti, protože „recht wenige Autoren imstande sind, auf ihrem eigenen Namen zu verzichten“ (29).²⁵ Pod pojmem autora, k němuž odkazuje jméno na titulní straně, ale Lejeune nemyslí reálnou osobu: „Ein Autor ist keine Person“ (24). Autor stojí na hranici textu – je definován jako skutečně existující a sociálně zodpovědná osoba a zároveň jako producent diskurzu²⁶. Pro čtenáře, který autora jako skutečnou osobu nezná, ale věří, že existuje, představuje autor toho, kdo je zodpovědný za vznik textu. Autor je referent, na nějž subjekt výpovědi na základě autobiografického paktu odkazuje. V aktuálním světě pak stojí čtvrtý element, s nímž Lejeune pracuje, a to model, k němuž pojem autora referuje (39). Nabízí se chápat Lejeunova autora jako autora implikovaného, kterého Wayne C. Booth vymezil jako textovou kategorii a zároveň jako čtenářskou projekci textové intence a určil mu pozici mezi reálným historickým autorem a vypravěčem. Může tak mluvit o autorské osobnosti, aniž by byl závislý na autorově reálné biografii. Jedná se o autora, který neexistuje fyzicky, ale je jakousi ozvěnou tohoto autora v díle, implikovanou literární verzí reálného člověka, která usměrňuje čtenářovu interpretaci. V textu je zahrnut „obraz autora, který stojí za vším děním, ať už jako režisér, loutkář nebo lhostejný bůh, který si v tichosti stříhá nehty. Implikovaný autor se vždy liší od ‚skutečného člověka‘ – ať už si ho představujeme jakkoliv –, jenž při psaní svého díla vytváří jakousi lepší verzi sebe sama, své ‚druhé já‘“ (Booth 2007, 43). Lejeune však to, co pojmem „autor“ myslí, blíže nedefinuje, a to ani co se týče vymezení jeho místa na pomezí textu a skutečného světa. Pokud je tento autor nepersonalizovaným textovým subjektem, jak může být identický s personálním vypravěčem, jež nese jméno

²⁵ Lejeunův koncept autobiografického paktu, založeného na signatuře, je však problematizován například případem ženských autorek, které mění v průběhu života rodné příjmení za příjmení manžellovo a dříve často publikovaly anonymně (Holdenried 1995, 15). Proklamovanou neexistenci anonymní autobiografie také narušuje spoluautorství mnoha konvenčních vzpomínek známých osobností, u nichž je autor udán pouze jeden, zatímco druhý, často odpovědný za jazykovou stránku, zůstává v anonymitě (Eakin 1999, 175).

²⁶ Jednoznačně zpochybnitelné je Lejeunovo tvrzení, že za autora jako takového je možné subjekt označit až od druhé knihy, která tak vstupuje do připraveného čtenářského horizontu.

žijícího autora textu? Jeho pojetí autora tak zůstává nejasné a vyvolává otázky týkající se celého Lejeunova pojetí autobiografie. Jediné bližší určení se týká jeho referenční funkce, která odkazuje ven z textu na model, skutečné, psycho-fyzické osoby. Přece však zůstávají pochyby, proč Lejeune zcela bezelstně používá pojem autora a autorství i po vyloučení autora z literární komunikace jako intencionálního klamu (Wimsatt – Beardsley 2004) a vydání Barthesova manifestu *Smrt autora (La mort de l'auteur)*²⁷.

Barthesův text znamená revoluční vyvrcholení literárněteoretických tendencí ke zkoumání jiných entit komunikační situace, tedy textu a čtenáře. Literární teorie začátku dvacátého století (formalismus, Nová kritika) zproblematizovala otázku interakce autora a díla, a iniciovala obrat pozornosti na dílo jako na součást imanentních vývojových procesů (Malá 2008, 72). Pro strukturalismus se smysl díla neskrývá v tvůrčím aktu umělce, který je třeba hledat v spleťtých životních souvislostech, ale poskytuje ho samo dílo. Autor a jeho život se dostávají mimo rámec zájmu teorie. Ve Francii z prolnutí fenomenologické tradice a strukturalismu vznikla forma ikonoklastického antisubjektivismu – autor byl považován za tak vlivnou entitu literární komunikace, že nestačilo ho pouze odstranit z výsluní zájmu literární teorie, ale bylo třeba ho přímo „sprovodit ze světa“. Přestože zde Barthes smrt autora manifestačně vyhlašuje, ve skutečnosti ji spíše požaduje – eliminace autora je něco, čeho má být teprve dosaženo²⁸. *Smrt autora* míří proti stále přetrvávající romantické koncepci autora. Barthes se zabývá tradiční představou autora jako privilegovaného individua, jako osoby plně kontrolující vytvořený text:

Obraz literatury, který můžeme najít v běžné kultuře, je tyransky zaměřen na autora, jeho osobnost, jeho historii, jeho záliby a vášně; [...] Výklad díla je vždy hledán u toho, kdo je vytvořil, jako by přes víceméně průhlednou alegorii fikce šlo o hlas jedné a téže osoby: autora, který se svěřuje. (Barthes 2006a, 75²⁹)

Barthes napadá praxi soudobé kritiky, která stále interpretuje dílo podle života autora. Tvrdí, že vysvětlovat dílo vzhledem k jeho původci by znamenalo uvěznit dílo v představovaném „já“ jeho tvůrce. Opakovaně vyvozuje, že předchozí přístupy k textu byly teocentrické (autor byl ztotožněn s všudypřítomným a vševědoucím Bohem) a z velké části spočívaly v oslavě autorského génia. Na místo autora, jenž „zemřel“, staví „skriptora“, který se rodí současně

²⁷ Není možné zde tento zásadní text, který vyvolal dlouhou mezinárodní debatu na poli literární teorie a kritiky (a všechny jeho implikace), analyzovat v úplnosti, zohledníme pouze důsledky z něj vyplývající pro teorii autobiografie.

²⁸ „The Death of Author is a call to arms and not a funeral oration“ (Burke 1998, 29).

²⁹ U následujících citací uvádíme pouze číslo strany.

s textem a mohl by být chápán jako jakási analogie k Ecovu modelovému autorovi³⁰. Autor napříště dílu nepředchází, stává se konstruktem, který si vytváří čtenář, a tedy už neexistuje žádný autor na úrovni Boha. Na základě svých sémiologických výzkumů Barthes dokazuje, že píšící subjekt není schopen proniknout skrze jazyk do textu – „Lingvisticky není Autor ničím víc, než tím, kdo píše, stejně jako *já* není nikým jiným, než tím, kdo říká *já*. Řeč zná subjekt, ne „osobu““ (76) – a vyjádřit tak autorskou intenci. Z textu tedy nepromlouvá autor nýbrž jazyk čili kód: „[J]e to řeč, která mluví, ne autor“ (75)³¹. Pro osudy textu je podle něj mnohem důležitější čtenář, jelikož právě jemu je text určen a právě on udržuje pohromadě všechny stopy, které konstituují napsaný text. Čtenář se jakožto nositel možnosti utvářet význam dostává na pozici autora. Ale „čtenář je člověkem bez historie, biografie a psychologie“ (77). Nejde tedy o konkrétního historicky a situačně ukotveného subjektivního čtenáře, ale o abstraktní princip. Pojem čtenáře Barthes využívá jako rétorickou figuru, která ve *Smrti autora* vyjadřuje významovou potencialitu textu; čtenář se stává jakýmsi generátorem významu. Barthes se snaží co nejvíce eliminovat autora, aby byl zcela osvobozen akt četby, aby četba nebyla více podřízena autorské intenci, jak to určovala zažitá představa autora jako svrchovaného původce a ručitele díla. Instance čtenáře je v tomto pojetí nadřazena instanci autorské. Avšak ani čtenář není autoritou ve smyslu závěrečného významového dotvoření (neboť v Barthesově pojetí nelze konečný význam postihnout), ale pouze ve smyslu „prostoru“, v němž se všechny rozehrané významové linie setkávají. Barthes ve *Smrti autora* netvrdí – jak je často nepřesně interpretováno –, že autor zemřel, že je třeba z literárněteoretického slovníku odstranit pojem autora. Jedná se především o odmítnutí konceptu konečného smyslu. Snaží se otrástit představou významově stabilizovaného díla, které nachází garanci v autorovi. Odmítá autora jako konečnou instanci pro ustanovení významu textu:

³⁰ Eco, Umberto: *Lector in fabula* (2010).

³¹ Takovéto pojetí autora a popření instrumentalistické koncepce jazyka rozvíjí Michel Foucault v přednášce *Co je to autor?* (*Qu'est-ce qu'un auteur?*, 1969), v níž polemicky reaguje (přestože symptomaticky chybí Barthovo jméno – zmíněna je jen jeho proklamace) na Barthesův text: „Není podstatné konstatovat, že a. zmizel, ale je třeba označit jako prázdné místo, ... ony prostory, v nichž dochází k výkonu jeho funkce“ (Foucault 1994, 41). Autor je pro Foucaulta pouze funkcí diskurzu, která je historicky proměnlivá. Autor ustavuje dílo jako celek jednotlivých textů. Aby tak jednotlivé texty mohly fungovat, musí být mezi nimi nastoleny vztahy kvalitativní identity. A autor působí jako konstrukt, který nám umožňuje řadit k sobě soubory textů na základě totožného označení jejich autorství (Foucault 1994, 49). Autor tak funguje jakožto princip organizace „seskupení diskursu, jako jednota a původ významu diskursů, jako zdroj jejich souvislostí“ (Foucault 1994, 16).

Funkce autora M. Foucaulta má jisté shodné rysy s implikovaným autorem W. C. Boothe, a tedy i Lejeunovým pojem autora, který stojí na hranici textu, protože: „Bylo by stejně nesprávné hledat autora na straně spisovatele skutečného jako na straně fiktivního vypravěče: funkce autora se uskutečňuje v samotném rozštěpu – právě v onom rozdělení a onom odstupu“ (Foucault 1994, 54). Funkce autora se však vztahuje k celému dílu, zatímco implikovaný autor k jednomu určitému (narativnímu) textu.

Ted' již víme, že text není tvořen řadou slov vyjevující jedinečný, svým způsobem teleologický smysl (jenž by byl zprávou Autora-Boha), ale je prostorem mnohých dimenzí, kde se snoubí a popírají různá psaní, z nichž žádné není originálem: text je tkanivem citací, pocházejících z tisíce kulturních zdrojů. (76)

Se zavržením autorské intence jako definitivy, která by závazně určovala význam díla, však do pozadí v literární teorii ustoupil pojem autora vůbec. „[A]uthorial disappearance has been accepted by structuralist and poststructuralist critics almost as an article of faith“ (Burke 1998, 17). Barthes se ve svém eseji *Smrt autora* v zásadě podílí na vytváření konceptu glorifikovaného Autora-Boha. Potřeboval mocného autora, aby měl proti čemu brojit – pojetí autora v pozitivismu zdaleka nedosahovalo takových zavrženíhodných rozměrů, jak je Barthes vykreslil. Jednoznačné odmítnutí autora by ale znamenalo ignorování podstatné složky literární komunikace. Na povrch vyvstává nepoměr mezi literárněteoretickou reflexí, která zavrhlá zkoumání empirického autora a navrhla několik pojetí vnitrotextového autorského subjektu, a literární praxí, která stále s pojmem autora velmi volně zachází. Historický autor je nadále neopominutelnou součástí běžného myšlení o literatuře. Znalosti o autorovi – vycházející z obecného povědomí, autorského mýtu i neliterárních textů skutečné osoby – při četbě utváří představu o subjektu díla, jméno autora a jeho osoba na základě přirozené snahy čtenářů o poznání autora ovlivňují recepci textu³². Ani Barthes nesměruje k očištění textu od všeho, čím je autor jako člověk. Pojem autora pro něj znamená nejvyšší instanci, významové završení díla, a právě to odmítá. Autor pro něj není psycho-fyzický původce textu, jehož popřením, „smrtí“, by nemohl existovat ani text sám. Pro Barthesa je důležité, aby autor nekontroloval významové potenciality textu, a proto jej eliminuje. „The discovery of the author's intention is too often used to close rather than open the interpretation of a text“ (Ibid., 109). Ve svém textu zavržením autora jako „monster of totality“ (Ibid., 27) Barthes vyvolal dojem, že jakýkoli koncept autora je zbytečný³³. Zprostředkovanost symbolického řádu promluvy a aktuálního řádu světa, z nějž promluva vychází, nemůže znamenat, jak by některé Barthesovy sentence ze *Smrti autora* napovídaly, jejich naprosté rozpojení; problematizovala

³² S. Burke v předmluvě k druhému vydání *The Death and Return of the Author* na příkladu Paula de Mana ukazuje, jak znalosti o autorově životě ovlivňují recepci textů i těch teoretiků, kteří proklamovali nemožnost personální interpretace díla a eliminaci biografického subjektu (Burke 1998, 1).

³³ Barthes sám se k „autorovi“ a dílu navrátil už knihou *Sade, Fourier, Loyola* (1971). Její část *Sade I* však byla publikována ve stejném roce, ve kterém byla napsána esej *Smrt autora*. Vyšla v Tel Quel, 28 (1967) pod názvem *L'Arbre du crime*. V *Rozkoši z textu* (*Le Plaisir du texte*, 1973) pak píše: „V institucionálním slova smyslu je dnes autor mrtvý, bez občanského statutu, bez biografie a bez vášně. [...] Avšak v textu svým způsobem po autorovi toužím: je mi zapotřebí postavy autora [...] jako je autorovi zapotřebí mé“ (Barthes 2008, 26).

by se tak možnost ideového nebo rétorického působení literatury v mimoliterárních kontextech, a tím zároveň zpochybňoval status literatury jako takové (Müller 2011, 83).

Není možné se obejít bez autora jako postavy, na kterou odkazuje jméno na titulní straně díla. Podpis díla se ukazuje být něco víc než pouhý textový efekt a funkce diskurzu. „Literární anonymita je pro nás nesnesitelná; akceptujeme ji jen jako záhadu“ (Foucault 1994, 52). Není nakonec autor tou poslední externí referencí, kterou si dílo i při formální analýze ponechává? Podstata autorství se znovu zvýznamňuje ve chvíli, kdy je autor považován za nepřítomného, bezvýznamného. „[T]he concept of the author is never more alive than when pronounced dead“ (Burke 1998, 7). Autor musel zemřít před tím, než se mohl vrátit, a v určitém smyslu musí být i během svého návratu stále mrtev. Nejde o oživení konceptu všemocného autora, který Barthes tak vehementně odmítal, avšak není možné opomíjet autora jako významný fenomén produkce textu³⁴. To, proti čemu Barthes ve skutečnosti bojuje, není autor, ale mimetické pojetí textu, naivně chápanému pojmu literární reprezentace. Autor však není příčinou takového pojetí. Tou je instrumentalistický přístup k jazyku. „Rather the authorial role is meditative in this process, that of bridge or portal between text and world“ (Ibid., 45). Pokud text už není chápán jako výtvar jazyka věrně odrážejícího skutečnost, je anulování autora bezdůvodné. Literární teorie se tak vrací k pojmu autora, který v akademické oblasti nadlouho ztratil vážnosti.³⁵ Znovuzavedení autora do literárněteoretické debaty znamená konec strukturalistického snu o naprosté objektivitě. Bezpodmínečné vyloučení autora z literární komunikace je zjevně neudržitelné. Autor nemůže být chápán jako interpretační klíč k dílu, zároveň je však třeba, aby zůstal v literární komunikaci přítomen. Čtenář přijímá dílo jako výsledek individuální výpovědi autora a autobiografii nejde bez pojmu empirického autora interpretovat. Pokud ztotožníme vypravěče s autorem, vztahujeme svou interpretaci díla k němu a upravujeme ji podle znalostí o něm.

Pro přiblížení Lejeunova pojetí autora by mohl být nápomocen pojem „osobnost“ Miroslava Červenky, ve které se propojuje svět textu a svět skutečného autora. Jurij Tyňanov v roce 1927 ve studii „O literární evoluci“ (Tyňanov 1988) hovoří o „literární osobnosti“ a chápe ji jako abstraktní textovou autorskou instanci. Pojem osobnost se objevuje i mezi několika koncepty autorského subjektu u Jana Mukařovského, ten však pracuje i s výrazy autor, subjekt, individuum, básník, které často užívá synonymně. „Osobností“ míní obvykle

³⁴ „[A]uthorial absence can never be a cognitive statement about literature and discourse in general, but only an intra-critical statement and one which has little to say about authors themselves except in so far as the idea of authorship reflects on the activity and status of the critics“ (Burke 1998, 176).

³⁵ Například Jannidis, Fotis et al. (eds.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs* (1999); W. C. Booth: „Resurrection of the Implied Author: Why Bother?“ (2005); W. Irwin (ed.): *The Death and Resurrection of the Author?* (2002); J. Krollová: „Vzkříšený autor: Spisovatelé ve vysokém školství 21. století“ (2006); T. Glanc: „Autorství vně i uvnitř díla“ (2006); Hirsch, Eric Donald: *Validity in Interpretation* (1967).

cosi jako tvůrčí subjekt – tedy autorské individuum v jeho aspektu „inovativním“ a „nahodilém“ a zároveň rozpoznatelný až z vnitřku struktur (díla, generace, normy atd.) (Müller 2011, 14). Miroslav Červenka v návaznosti na Mukařovského formuluje ve *Významové výstavbě literárního díla* (1992) pojem osobnosti jako odlišný od reálné psychofyzické osoby autorovy. Pokud jde o rozbor díla, není možné vytvářet jakákoli kauzální spojení mezi autorem a dílem. Bylo by ovšem nesprávné soudit, že autor a autorský subjekt nemají nic společného. Spojnici mezi autorem a dílem tvoří fakt, že dílo vstupuje do procesu komunikace jako individuální výpověď, v níž se ke společnosti obrací konkrétní autor (Červenka 1992, 25). Jakékoli informace, jakkoli fragmentární a nepřesné, utvářejí kontext čtení díla. Červenka zároveň poukazuje na to, že na konstituci osobnosti, vytvářené z textu, se podílí i autorské mýty. Osobnost jako subjekt díla je tedy představa autora jako společného původce jistého souboru děl. Autorská osobnost zůstává stejná a vyznačuje celistvost díla. Jako textem vytvořený subjekt je zároveň i předmětem významové interpretace textu. Životní osudy a výtvořky reálného autora zůstávají co do způsobu existence podstatně odlišné od subjektu díla. Pojem osobnosti umožňuje Červenkovi hovořit o autorovi bez podezření na pozitivistické analýzy, neboť osobnost je od biografického autora metodologicky oddělena. Je to konstrukt, o němž není známo nic jiného, než co vypovídá sám výtvor, text. Rekonstruujeme jej „na základě celkových vlastností a smyslu ‚díla‘“ (Ibid., 105) a „nadto se subjekt díla spojuje s konstrukty původců indikovanými mimoliterárními veřejnými projevy téhož člověka“ (Červenka 1991, 259). Autorská osobnost je chápána jako společný jmenovatel všech děl a původce, který je pocítován za dílem. Podle Červenky tedy osobnost jako textový subjekt znamená jakéhosi slovníkového autora, jehož podobu kromě veškerých jeho literárních i neliterárních textů ovlivňují i mimotextová fakta. Velmi podobné pojetí autorského subjektu, vytvářené všemi díly, se dá nalézt i u W. C. Booth, který jej nazývá „kariérním autorem“. Ten je „souhrnem sdílených znaků implikovaných autorů téhož autora“ (Müller 2011, 99). Červenkova osobnost nebo Boothův kariérní autor stojí na pomezí mezi textem a skutečným světem tak jako Lejeunův pojem autora, který referuje ke skutečnému modelu. Nevyjasněné postavení pojmu autora v definici autobiografie však zůstává jedním ze slabých míst Lejeunova konceptu.

III. Fikce a fakt v autobiografii

V autobiografii je autorská osobnost vytvářena jako stylizace, která nutně vzniká už samotným aktem zapisování. Je to vědomá autokoncepce, kterou autor předkládá čtenáři určitou interpretaci vlastních činů. Každý autobiograf provádí vědomý i podvědomý výběr zachycovaných reálií, selektuje skutečnost pro text a vědomě ji realizuje jako výstavbu určitého významu. „Kdybych chtěl vylíčit všechno, co jsem za ta léta vytrpěl a jak jsem byl často i v nebezpečí života, podivil by se každý, kdo by to četl. Ale pomlčím o tom, protože nechci být rozvláčný, a ostatně mám mnoho jiného co vyprávět“ (Cellini 1976, 26). Určité elementy se do textu nedostanou, něco naopak – působením jazyka nebo intertextových vazeb – se tam dostane navíc. Člověk má určitou představu sám o sobě a o svém životě, a podle toho vybírá nebo i trochu upravuje fakta, aby mu tu představu potvrdila. I v každodenním životě se neustále provádí výběr, odvrhování či naopak upevňování a hierarchizace, ale autor autobiografie zdůrazňuje a retušuje fakta podle projektu stavby a rozvinutí vlastní osobnosti, který chce předložit čtenáři, se kterým autobiografie apriori počítá: „Autobiographie ist Verteidigungsrede vor einem möglichen Tribunal der Gegenwart oder der Zukunft, vor dem Forum der Zeitgenossen oder der Nachkommen“ (Hinck 2004, 9). Koncipování vlastní osobnosti v autobiografii je nadáno jistou estetickou potencí, protože je stejně jako umění výběrem a organizací.

Paul de Man považuje už samu snahu definovat autobiografii jako žánr, a zařadit ji tak do hierarchické struktury literatury, za scestnou. Podle něj je takové úsilí zbytečné a jasná definice je v zásadě nedosažitelná: „Empirically as well as theoretically, autobiography lends itself poorly generic definition; each specific instance seems to be an exception to the norm“ (de Man 1979, 919)³⁶. V eseji „Autobiography as De-facement“ zpochybňuje de Man jasnou hranici mezi autobiografií jako zástupcem literatury nefikční a fikčními žánry. Její referenční charakter, který autobiografii ukotvuje v aktuálním světě, by měl zajišťovat vztah zobrazovaného k potenciálně verifikovatelným událostem reality. Mimetický modus – iluze reference – se stává pouze jednou z mnoha figurací, čímž se i literatura pokládaná za nefikční přibližuje fikci. Rozdíl mezi autobiografií a fikcí nespočívá tedy v polaritě buď/anebo; podle de Mana jsou fikční a nefikční oblast literatury v podstatě nerozlišitelné. A pokud není jednoznačné odlišení možné, nelze považovat autobiografii za samostatný žánr. Jediné řešení je chápat ji pouze jako figuru čtení či rozumění, která se ve větší nebo menší míře vyskytuje ve všech textech (921). Autobiografický je pak každý text, v němž autor staví sebe do pozice

³⁶ U následujících citací uvádíme pouze číslo strany.

subjektu, jemuž se snaží porozumět. V polemické návaznosti na Lejeunův koncept autobiografického paktu a jeho zdůrazňování autorského jména na titulní straně Paul de Man prohlašuje, že každý text s čitelnou titulní stranou – na níž je uvedeno jméno autora – je v určité míře autobiografický (922). Pak může být za autobiografii prohlášeno téměř vše, anebo také skoro nic. Všechny texty jsou maskou autora, autobiografie tedy není nic výjimečného. Autobiografii spojuje s fikčními žánry fakt, že i u ní se jedná o umělecky koncipované a utvořené vyprávění. Z tohoto pohledu lze číst autobiograficky téměř každé dílo. „Mezi ‚fikčním‘ a ‚autobiografickým‘ se nenachází mezera kvantitativní, typologická. Jde jen o různě výstavbově utvářené stupně téhož diskurzu“ (Bílek 1996, 9). Z mimodruhového a mimožánrového pohledu textovosti se může každý text jevit jako stejně hodně nebo stejně málo autobiografický. De Manovo pojetí autobiografie obecně vyvrací tradiční koncepci autobiografie jako prostoru sebevýrazu a sebepoznání. Autobiografie neslouží autorovi k poznání sebe sama. Toho autor dosahuje v jakémkoli textu, i kdyby se jednalo o dílo fikční. De Man zavrhuje dosavadní přístupy k autobiografii, představované především autobiografickým paktem Philippha Lejeuna, který de Man kritizuje a jež odmítá už kvůli problematickému zacházení s pojmem autora, vlastního jména, signatury a kvůli přítomnosti transcendentálního subjektu. Ustanovit pakt, ať už autobiografický nebo románový, znamená postulovat ideální situace, v nichž autor jasně určuje žánr a čtenář se může na tuto autorskou proklamaci spolehnout. Tato aspirace autobiografie na propojení s mimotextovou realitou bylo jediné, co autobiografii od fikčních textů odlišovalo³⁷, a i tento základ de Man považuje za pouhou iluzi. Zpochybňuje korespondenci mezi „já“ textu a skutečnou osobou vně textu a vůbec možnost vztáhnout textově utvářený svět ke světu reálnému. Referenční základ autobiografie je podle něj jen iluze založená na rétorické struktuře jazyka. Jak teoretikové autobiografie, jako Lejeune, tak autoři se bláhově snažili uniknout omezením jazyka: „The study of autobiography is caught in this double motion, the necessity to escape from the tropology of the subject and the equally inevitable reinscription of this necessity within a specular model of cognition“ (923). Paul de Man se zde nevymezuje jen proti Lejeunovi a dalším teoretikům autobiografie, ale vlastně proti možnosti jakékoli reference. Každý text, a tedy i autobiografie, je do sebe uzavřený svět, bez jakýchkoli vztahů k mimotextové skutečnosti. Podle něj existuje mezi jazykem a skutečností nepřekročitelný rozdíl. Jazyk se může snažit přiblížit se co nejvíce realitě, ale nikdy zcela neuspěje. Nárok logického myšlení na pravdivost je neustále popírán figurální stránkou jazyka – jazyk je zároveň rétorický útvar a svůj předmět teprve konstituuje (Nünning 2006, 141). Podle de Mana jsou si umělecké

³⁷ Připomeňme formulaci Philippha Lejeuna: Pokud zůstaneme na rovině textové analýzy, musíme přiznat, že žádné rozdíly nenajdeme (Lejeune 1994b, 27).

literární texty „vědomy“ svého fikčního charakteru i svého statusu textových konstruktů, a proto jsou podstatně více imunní vůči pokušení falešných nároků na pravdivost a poznání, zato autobiografii, která se „tváří“ jako bezprostřední odraz skutečnosti, je potřeba odhalit jako iluzi. Literatura vypovídá pouze o svém vlastním jazyce, který používá, nikoli ovšem o realitě, o níž by v tradičním pojetí měla nabízet informace (Bílek 2003, 70). Paul de Man argumentuje, že samotný vnětextový referent je iluzorní figura: autorský hlas se iluzorně objevuje v textu skrze jeho tropologickou a metonymickou strukturu. Autobiografický text vytváří svůj subjekt, a ne obráceně. Autor je tvořen diskurzem, „já“ je nahrazeno produkujícím textem. De Manův závěr je, že subjekt jakékoli autobiografie je neoddiskutovatelně textovou produkcí.

Na příkladu Williama Wordswortha se de Man soustředí na figuru, která dle jeho názoru dominuje u epitařů i autobiografie, „by which one's name [...] is made as intelligible and memorable as a face“ (926). Autorskou sebe prezentaci v autobiografii opisuje jako „hlas ze záhrobí“ a považuje ji za „discourse of self-restoration“. Nemluví tedy autor sám, ale pouze text. Ve Wordsworthově díle se nalézají mnoho fikčních postav a událostí, které mohou být klasifikovány jako poetický obraz autora. Jinak řečeno, Wordsworthova fikce je ve skutečnosti autobiografie zahalená do poetické formy. De Man přirovnává autobiografický text k rétorickému tropu nazývanému „prosopopeia“³⁸: Prosopopeia spočívá v tom, že autor nechává promluvit či jednat osobu nepřítomnou, mrtvou, nereálnou, nebo neživou bytost či zvíře. Je to jistý druh personifikace, tedy přisouzení lidských vlastností něčemu, co není člověkem. Prosopopeia je pak ozdoba, „v níž jsou neživé věci obdařeny schopností mluvit“ (Culler 2002, 86).³⁹ Pro de Mana je autobiografie „ein Geben und Nehmen von Gesichtern, eine Maskierung und Demaskierung“ (Niggl 1998, 594).

Vlivný esej Paula de Mana byl vyvrcholením poststrukturalistické kritiky samotného pojmu žánr a tradičně chápaného autorství. Uznání fikčního charakteru autobiografie by vedlo k znejistění hranice mezi nefikčními a fikčními texty. Už dříve se objevily názory, které popíraly samotný přínos vymezování autobiografie jako samostatného žánru. V osmdesátých letech Michale Sprinker proklamoval konec autobiografie ve studii „Fictions of Self: The End of Autobiography“ (1980)⁴⁰. Tvrdí, že autobiografické „já“ nemůže existovat mimo text,

³⁸ Z řec. *prosopón* – obličej, osoba; *prospopoió* – zosobňovat (Vlašín 1984, 295).

³⁹ „[T]he fiction of an apostrophe to an absent, deceased or voiceless entity, which posits the possibility of the letter's reply and confers upon it the power of speech“ (de Man 1979, 926).

⁴⁰ Podobně argumentují i John Sturrock: „The new Model Autobiographer“ (1977), Paul Jay: „Being in the Text: Autobiography and the Problem of the Subject“ (1982), Jacques Derrida: *L'oreille de l'autre (otobiographies, transferts, traducti)* (1982), William C. Spengemann: *The Forms of Autobiography* (1980), Manfred Schneider: *Die erkaltete Herzensschrift* (1986), Louis A. Renza: „The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography“ (1977).

a proto je píšící „já“ autobiografie stejně tak nedůležité jako pro fikční texty. A pokud „já“ nemůže být autorem vlastního diskurzu, který užívá, nemůže být žádný producent textu označen jako jeho původce. Snaha vymanit jazyk ze závislosti na vnětextovém kontextu se projevovala už z ruských formalistů a Nové kritiky. Poststrukturalisté šli ještě dál a veškeré mimotextové skutečnosti prohlásili za produkty textu. Zbavují jazyk schopnosti reference, a podkopávají tak mimetické chápání literatury jako nápodoby skutečnosti. Postmodernímu uvažování vládne „a deeply felt loss of faith in our ability to represent the real“ (Bertens 1995, 10). Veškeré vnímání a myšlení probíhá pouze prostřednictvím jazyka. Skutečnost sama se stává produktem diskurzu, ani autobiografie se nemůže vymanit z vězení jazyka. I přes takovéto vyhlašování konce autobiografie však v literární praxi vymezování autobiografie jako svébytného žánru i její referenční čtení přetrvává. James Olney v reakci na de Manův text „Autobiography as De-facement“ argumentuje, že „the explores the universe continually for laws and forms not of his own making, but what, in the end, he always finds his own face: a sort of ubiquitous, inescapable man-in-the-moon which, if he will, he can recognize as his own mirror-image“ (Olney 1972, 30). Pro něj představuje hlavní figuru autobiografie metafora, kterou subjekt dává význam nejen sobě, ale i realitě. Jazyk je spíše nástrojem možnosti sebe-definice, sebeuchopení. „Já“ v autobiografii vzniká skrze jazyk. Nejde o hledání „já“, ale o jeho vyjádření. Je třeba se smířit s tím, že jazyk vytváří jednu ze základních lidských iluzí: „If autobiographical discourse encourage us to place self before language, the fact of our readiness to do so suggests that the power of language to fashion selfhood is not only successful but life-sustaining, necessary to the conduct of human life as we know“ (Eakin 1985, 191).

Tradiční pojetí autobiografie bylo novými koncepcemi reprezentačního modelu jazyka zpochybněno. Podle nového chápání pojmů znak nebo subjekt v dekonstrukci nebo poststrukturalismu nebyl udržitelný názor, že autobiografie je zobrazení sebe prezentujícího subjektu. S klasickým pojetím autobiografie bylo spojeno vnímání jazyka jako transparentního prostředku. To vše, stejně jako koncept autonomního subjektu nadřazeného diskurzu, bylo odmítnuto. Subjekt byl prezentován jako jazykově konstruovaný fenomén, který je tvořen diskurzem. Textualita nepopírá propojení se světem, ona ho vytváří (Finck 1999a, 15), svět je jazykem tvořen a zároveň i pořádán. Koncepty sebe sama, předkládané v autobiografii, nejsou tedy nic jiného než pouhé verbální konstrukty. Subjekt je situován ve světě, jehož význam je vždy efektem jeho jazykového kódování. Řečovost (*Sprachlichkeit*) skutečnosti jde ruku v ruce s popřením reprezentačního modelu jazyka, protože pokud je realita primárně konstituovaná jazykem, nemůže si ten samý jazyk nárokovat možnost sekundárně realitu

zobrazovat. Více než o systematickou teorii autobiografie však v této polemice jde o zastávání protikladných literárněteoretických konceptů. Ve sporu mezi hermeneuticky orientovanou a poststrukturalisticky a dekonstruktivisticky argumentující teorií se autobiografie právě kvůli svému problematickému místu na pomezí fikce a literatury faktu stala bitevním polem, na kterém si obě strany navzájem dokazovaly nedostatky v argumentaci.

Das Interesse ist vielmehr auf den Nutzen gerichtet, den die Autobiographie(theorie) umgekehrt für eine Literaturtheorie besitzt, die aus radikalem Zweifel am Repräsentationspotential symbolischer Akte jedweder Art die selbstreflexiven Operationen von Texten in den Mittelpunkt ihrer Analysen stellt. Die Relevanz der Autobiographie besteht hier darin, daß man sie für geeignet hält, jenen Zweifel schlagkräftig zu bestätigen. (Ibid., 33)

Autobiografie jako žádný jiný literární druh ozřejmuje zásadní problematičnost jakéhokoli druhu reference a stala se tak v této polemice příkladem pro krizi reprezentace obecně.

Tento tzv. lingvistický obrat (*linguistic turn*) a debatu o smrti subjektu a ztrátě dějin a reality ve všepohlcující řečovosti dovršují teze Haydena Whitea, které publikoval v sedmdesátých letech v knihách *Metahistorie (Metahistory)* a *Tropika diskursu (Tropics of Discourse)*. Zabývá vztahem mezi historií a vyprávěním, respektive historické minulosti a historického narativu, a tedy rolí narace ve vztahu k dějinným událostem či faktům. Aby došlo k zpřítomnění obrazu minulosti v paměti, aby bylo možné připomenout či rekonstruovat historické události, je vždy třeba dějiny tak či onak vyprávět, tedy vybrat odpovídající vypravěčskou strategii, perspektivu, která jinak neuspořádaný soubor historických faktů promění v srozumitelný příběh. To, co bylo v minulosti jedinečné a neopakovatelné je historikem přetransformováno do zprostředkovatelného a smysl dávajícího výkladu, se kterým je možno dále pracovat, tedy jej srovnávat s jinými, podobně předpřipravenými příběhy. Už Roland Barthes o téměř dekádu dříve se ptá, zda „je stále ještě legitimní stavět proti sobě diskurz poetický a diskurz románový, fikční vyprávění a vyprávění historické“ (Barthes 2007, 815). V pozadí Whitova uvažování stojí myšlenka, že historické dílo i přes svůj proklamovaný vědecký status není objektivním zachycením toho, co se událo, a to proto, že historická fakta historik uchopuje pomocí básnických, rétorických a narativních postupů. Není zkrátka v možnostech historika oživit dějinnou skutečnost, ani stvořit aktuální svět, jenž by existoval nezávisle na jazyku. „The historian cannot return to the past; the reader cannot move over to the world of the text“ (Widdershoven 1993, 10). Obsahem *Metahistorie* je zkoumání figurativních struktur narativní reprezentace minulosti. White zdůrazňuje strukturní a formální

blízkost historiografie a krásné literatury a prolamuje tradované hranice mezi dějinami odkazujícími k realitě a fikcí jakožto výhradně reflektující sekundární rovinou. I když text usiluje o to, zachytit „věci tak, jak jsou“ bez jakýchkoli rétorických ozdob nebo básnických obrazů, vždy je výtvorem figurativních a schematických prostředků jazyka. Ještě u Cicera a Quintiniána byla historie chápána jako umění – umění, které se musí snažit o pravdivost a nestrannost, ale také o zdobnost a silný emoční účinek. Způsob chápání dějin, s nímž přišli osvícenci, už usiloval především o objektivitu a nezaujatost. Cílem historika bylo zbavit svůj diskurz všech i jen v náznaku imaginárních prvků, vyhnout se technikám, jež používají básníci a řečníci, a zřít se postupů, které pro zachycení skutečnosti volí romanopisci. „Rozvoj racionálního myšlení dodal historii odvahu k rozchodu s fikcí“ (Scholes – Kellogg 2002, 82). Historikův jazyk měl být při reprezentaci světa, který popisuje, doslovný spíše než obrazný. Mělo se za to, že aby historiografie plnila svou funkci, musí přinášet pravdivé líčení toho, co se v minulosti stalo, a vůbec se nezajímat o fabulační stránku věci (White 2011, 349⁴¹).

White problematizuje pojetí historické práce jako hledání toho, jak tomu ve skutečnosti bylo; analogicky k Nietzschově myšlence: „Žádná fakta o sobě neexistují. Vždy je třeba nejprv nastolit nějaký smysl, aby mohl existovat nějaký fakt“ (cit. dle Barthes 2007, 824) soudí, že podstatou historikovy práce je vždy vyprávění, tedy že fakta nejsou neutrální, ale nabývají svůj smysl až tehdy, když je z nich učiněn příběh. Fakta nejsou nikdy „dána“ a poté „objevována“, ale vždy vytvářena právě v procesu vyprávění, „fakt má vždy jen jazykovou existenci“ (Barthes 2007, 825). Tato fakta nejsou „jen tak nalezena, nýbrž mnohem spíše konstruována typem otázek, které badatel klade zkoumaným fenoménům“ (White 2010, 58). Neexistuje žádný jediný správný pohled na studovaný předmět, takových pohledů může být řada. Veškerá historická vyprávění obsahují neredukovatelný a nevymazatelný prvek interpretace, historie není obnovením předchozího a historik dané materiálu formuje, neboť je podřizuje svým představám a východiskům, přičemž každý z takových pohledů může vyžadovat vlastní styl reprezentace. White považuje historické dílo za „jazykovou strukturu ve formě diskurzu narativní prózy, která se vydává za model či symbol minulých struktur a procesů, a to proto, aby vysvětlila to, čím byly, tím, že je reprezentuje“ (15). Proces výběru a uspořádání faktů podléhá determinaci účelem zpřístupnění těchto záznamů srozumitelnějším způsobem publiku určitého druhu. Rozdílní historikové zdůrazňují rozdílné aspekty stejného historického pole, stejného souboru nebo pořadí událostí a bude záležet na tom, jakým způsobem se historik rozhodne tyto události konfigurovat, podle jaké narativní struktury fakta utřídí do uchopitelného příběhu. Interpretace je nevyhnutelná, protože historik může zvolit jiné

⁴¹ U následujících citací uvádíme pouze číslo strany.

struktury zápletky, a tak dodat sekvenci událostí jiného významu v podobě jiného druhu příběhu. „Fakta“ jsou konstituována historikem samotným. Historik tedy nerekonstruuje minulost, ale konstruuje ji do podoby soudržného vyprávění. White vyzdvihuje konstrukční charakter historického poznání a nabourává tradiční víru, že lze psát objektivní dějiny.

O jedné řadě událostí lze vyprávět různé druhy příběhů. Historikova interpretace tak proniká do historiografie třemi způsoby: esteticky (výběrem narativní strategie, která dává jejich vyprávění rozpoznatelnou formu), epistemologicky (výběrem výkladového paradigmatu, který dává jejich argumentaci specifický tvar) a eticky (výběrem strategie, s jejíž pomocí lze vyvodit ideologické důsledky pro pochopení současných společenských problémů). Uvnitř každé z těchto strategií White rozlišuje čtyři možné způsoby artikulace, jimiž historik může dosáhnout vysvětlovacího účinku jistého druhu. V případě konstrukce zápletky, tedy pokud fakta dostávají svůj „význam“ tím, že je určen druh vyprávěného příběhu, se v návaznosti na Northropa Frye (*Anatomie kritiky; Anatomy of Criticism*, 1957) stanovuje čtyři archetypy: romance, komedie, tragédie a satiry⁴². Akt historického vyprávění je strukturován tím, že se historik rozhodne pro určitou formu konstrukce zápletky (*plot*), tedy formu vkládání historických faktů do určité dějové souvislosti. Kromě úrovně konceptualizace, na níž historik konstruuje zápletku svého vyprávění, rozlišuje White čtyři argumentační strategie historika. To je úroveň, na níž se historik pokouší vysvětlit, „jaký to má všechno smysl“ nebo „co z toho vyplývá“. Čtyři argumentační podoby jsou formativismus, mechanismus, organicismus a kontetxualismus. Zároveň každá koncepce dějin obsahuje neredukovatelný podíl ideologie. White rozeznává čtyři základní ideologické pozice: anarchismus, konzervatismus, radikalismus a liberalismus. Na těchto třech úrovních se historikové pohybují, aby ve svých vyprávěních dosáhli vysvětlujícího účinku.

V pozadí těchto úrovní způsobu interpretace minulosti však stojí ještě čtyři typy jazykové prefigurace, které určují základní mody dějinného vědomí. White tyto čtyři tropologické mody, fakticky paradigmatata myšlenkových operací, označuje podle čtyř hlavních tropů poetického jazyka jako metafora, metonymie, synekdocha a ironie. Jazyk sám operuje tropologicky, aby předznačil pole vnímání v konkrétní modalitě vztahů. Každý z těchto modů vědomí poskytuje základ pro charakteristický jazykový zápis, jenž prefiguruje historické pole a na jehož základě mohou být využity konkrétní strategie historické interpretace pro „vysvětlení“ historického pole (11). Výběr těchto jazykových a literárních prostředků předem determinuje pole, v němž jsou historická „fakta“ identifikována a zároveň i způsob jejich

⁴² To jsou podle N. Frye čtyři narativní před-žánrové prvky literatury, čtyři aspekty ústředního sjednodujícího mýtu hledání. Označuje je za narativní kategorie literatury, jež jsou širší nebo logicky na vyšší úrovni než běžné literární žánry (Frye 2003, 188).

reprezentace v historickém díle. Tato prefigurativní struktura jazyka je však shodná i pro fikční texty. Historie a fikce se stavějí na stejnou úroveň.

Poté, co Hayden White poukázal na základní spřízněnost všech narativních reprezentací minulosti a zpochybnil status historických vyprávění tím, že ukázal, že historici události konfigurují pomocí základních poetických či rétorických figur, se rozhořel spor o pravdivost a ověřitelnost historických narativů. Historiografie je z naratologického pohledu formou strukturní výstavby narativu na základě určitého žánrového vzorce, který ovlivňuje výběr událostí, jež budou vyprávěny.

White ukázal, že historiografické texty používají stejné narativní prostředky výstavby kompletního a přehledného, logicky a časově uspořádaného světa jako texty fikční povahy. Tím se ale obě narativní oblasti, které patří do zcela odlišných ontologických režimů, přibližují sobě navzájem a tento pohyb může zpochybnit legitimitu i nárok na pravdu historiografických narativů. (Kubíček 2011, 662)

Hayden White zásadním způsobem zpochybnil opozici mezi fikčním a historickým narativem. Pokud historik vypráví příběh, postupuje stejným způsobem jako autor fikce, z níž si historiografie narativ vypůjčila. Od románu, povídky či dramatu se historikův výsledný text neliší způsobem výstavby, nýbrž respektováním dostupných faktů. „Historiografie je tak na jedné straně omezena prameny, z nichž čerpá, a na druhé straně konvencemi literárního žánru“ (Čornej 2011, 583). Historický výklad pouze podléhá technikám verifikace a zpochybnění, jinak spočívá rozdíl mezi fikcí a historií ne na strukturní výstavbě, nýbrž na implicitní dohodě. Každý historický text je konstruován podle narativního vzorce. A i když se historikové a romanopisci zaměřují na jiné druhy událostí, formy jejich diskurzů a to, o co svým psaním usilují, je často stejné. Podle Gérarda Genetta neexistuje ani čistá fikce ani historie tak přísná, že by se zdržela jakékoli zápletky a jakéhokoli románového postupu (Genette 2007b, 66). Hranice mezi těmito dvěma oblastmi se proto stírají a texty plynule prochází mezi nimi. White tvrdí, že „[n]ezáleží na tom, zda svět chápeme jako skutečný nebo jen imaginární: způsob, jímž mu dodáváme smyslu, zůstává stejný“ (126). „Když na historie a romány budeme pohlížet jednoduše jako na verbální artefakty, budou se jevit jako vzájemně nerozeznatelné“ (154). Tuto vyhrocenou tezi o fikčním charakteru historických rekonstrukcí tezi přijala v absolutizované podobě téměř celá postmoderna. Hlavní proud historiografie sice uznal, že historici provádějí interpretace interpretací a že jejich texty mají literární povahu, avšak

nezřekl se názoru, že zprostředkovávají (jakkoli neústupný, nepřesný a zkreslený) pohled do skutečné minulosti.

I v tradičním a neproblematickém pojetí odlišování fikční literatury od faktuální, byla autobiografie situována do meziprostoru. Je zkoumána jednak jako dokument, tedy výlučně ve vztahu k historické realitě a jednak jako krásná literatura, tedy v rámci ostatních uměleckých děl a ve vztahu k nim. Tvoří přechod mezi uměleckou literaturou a literaturou faktu. I přes Goethovo prohlášení o zohlednění historického kontextu a chápání autora autobiografie jako historiografa, se autobiografie do psaní historie odlišuje tím, že je přiznaně subjektivní: „Vím dobře, jaká prudká slova mezi nimi padla, ale nechci psát dějiny, a proto je nemusím nijak zaznamenat. Budu si hledět jen svých vlastních příběhů“ (Cellini 1976, 83). Vůči románu se naopak vymezuje svým vztahem k realitě, popisuje něco, co se skutečně stalo, a tím se blíží historiografii: Pokud ale postmoderní teoretikové záporně odpovídají na otázku, zda se forma historického vyprávění liší v nějakém specifickém rysu, v nějaké nepochybně relevantní vlastnosti od vyprávění fikčního, pak je o to více zpochybněn status autobiografie. Jakékoli narativní zobrazení je podle nich konstrukcí, lépe řečeno je to model, projektovaný na realitu. Narativní impuls faktuální a fikční literaturu navzájem přibližuje, i když jejich původ a motivy jsou možná rozdílné. Jak historie, tak autobiografie (a další nefikční žánry) se nezřídka vyznačují narativními kvalitami, které je činí „čtivými“, a proto je jim připisován fikční status. Debata v sedmdesátých letech zpochybnila jednoznačnou rozlišitelnost textů, nicméně neodstranila rozdílný postoj k fikčním a reálným entitám; nadále čteme texty odlišným způsobem a odlišujeme jejich vztahy k realitě. Určení textu a jeho zařazení do fikce či non-fikce hraje tedy významnou roli v přístupu k jeho interpretaci. Narativní diskurz neznamená automatické setření odlišností mezi fikcí a non-fikcí. V průběhu vývoje vznikl v literární oblasti viditelný a definovatelný rozdíl mezi faktem a fikcí, a to „nutí“ vyprávění, aby si zvolilo mezi dvěma hodnotami, v jejichž znamení se bude nadále vyvíjet: mezi pravdou a krásou (Scholes – Kellogg 2002, 61). Ve všech lidských komunitách se rozlišuje mezi výpověďmi, které mají být brány vážně, a výpověďmi, jejichž charakter je odlišný (Schaeffer 2010). Nadále se tedy vymezují hranice mezi fikcí a non-fikcí, protože zařazení textu do jedné z oblastí má nevyhnutelné důsledky pro jeho interpretaci. Fikce je obecně vnímána jako protiklad k non-fikci. Ta se zabývá skutečnými postavami a událostmi, zatímco fikce se věnuje postavám a událostem imaginárním. Předkládá tvrzení o postavách, které neexistují, a o událostech, které se nikdy nestaly. Hranice mezi fikcí a faktuální literaturou je však často značně nezřetelná, mezi uměleckou prózou a dějinami i všednodenními „lidskými dokumenty“ funguje nepřetržité spojení. Tento vzájemný vztah se v různých dobách různě komplikuje

a proměňuje. Přestože je hranice mezi fikcí a faktem pohyblivá a mnohdy nejasná, je mezi nimi kvalitativní rozdíl. Faktuální literatura je referenční, což znamená, že svým obsahem odkazuje směrem k vnějšímu světu, k realitě. V případě, že se jednoznačný vztah k tomu, co je považováno za reálné, zruší, vzniká fiktivnost – fikční text k žádné mimotextové skutečnosti nevede.

Fikce je však problematický a nejednoznačný pojem, protože se používá v různých významech. Ve všech případech označuje „něco vymyšleného“, ale specifický význam se liší podle užití. Často se jím chápe nějaká širší oblast: za fikci se může označovat nepravda, pojmová abstrakce nebo vyprávění či literatura obecně. Jak jsme ukázali, samo figurativní užívání jazyka ve historiografických textech bylo hodnotícím způsobem přirovnáváno k fikci. Ve shodě s Dorrit Cohnovou omezujeme v této práci literárněvědný význam pojmu fikce na žánr nereferenčního narativu (Cohnová 2009, 15). Fikční a faktuální vyprávění se staví do opozice. To je ospravedlňováno definicemi, které vycházejí z různých oblastí. Argumentovat můžeme sémantickou, syntaktickou i pragmatickou definicí (Schaeffer 2010). Klasická sémantická definice je založena na tvrzení referenciality: faktuální text je referenční, zatímco fikční svět nenese referenci k aktuálnímu světu (Gottlob Frege, Bertrand Russell). To však k vymezení rozdílu mezi nimi nestačí, jakkoli je to zásadní rozlišení. Syntaktická definice rozlišuje fikční a faktuální narativy podle jejich logicko-lingvistické syntaxe (Käte Hamburgerová, Ann Banfield). Pouze na lingvistické úrovni je však nemožné fikci a fakt rozlišit, přestože formální znaky mohou v určování napomáhat. Pragmatická definice zdůrazňuje nárok výroků faktuální literatury na pravdivostní hodnocení (John Searle, Kendall Walton). Vychází z teorie řečových aktů a jejím hlavním argumentem je, že fikční diskurz imituje diskurz přirozený, že romány nejsou reálnými tvrzeními o fikčních postavách, ale fikčními tvrzeními, či spíše fikčními imitacemi tvrzení (Culler 2005, 14). Literatura předstírá ilokuční akty a my je vnímáme jako nepodvádějící pseudo-předvádění. Jelikož je fikční vyprávění pouze přetvářka neboli napodobení faktuálního vyprávění, „neexistuje žádná vlastnost nějakého textu, ať už syntaktická či sémantická, která by jej identifikovala jako fikční dílo“ (Searle 2007, 64). Autor vlastně jednoduše předstírá, že vypráví pravdivý příběh, aniž by opravdu usiloval o čtenářovu důvěru. Umožňuje mu to užít slova v jejich doslovném významu, aniž by musel dostát závazkům, které za normálních okolností význam slov vyžaduje a ruší tak normální působnost pravidel usouvztažňujících ilokuční akty a svět. Searle tvrdí, že autor musí mít předstírání v úmyslu: „To, co z textu dělá fikci, je takříkajíc ilokuční postoj, který k němu autor zaujímá – tento postoj je souhrnem ilokučních záměrů, které autor má, když text píše či jinak komponuje“ (Ibid., 64). Teorii fikce jakožto předstírání či imitace

přirozené promluvy je třeba odmítnout už proto, že intence a postoj autora jsou nedostupné⁴³ a navíc fikce představuje oblast, která má svá specifika a kterou není možné vymezit jako pouhou nápodobu přirozeného diskurzu. Nejde o mluvní akty, které by imitovaly ty „pravé“, ale o reálné akty vyprávění, které existují ve zvláštním režimu.

Fikce nejsou pouze imitacemi reálně existujících entit; těmito narativními akty, které neodkazují k reálnému světu, ve kterém žijeme, se vytváří světy fikční⁴⁴. Fikční svět je konstruován jako svět se svou vlastní specifickou ontologickou pozicí a jako svět představující soběstačný systém struktur a relací (Ronenová 2006, 17). Fikční texty konstruují fikční svět, faktuální odkazují ke skutečnému – liší se tedy na základě světů ve kterých nakládají s příběhem. „Status fikce a status faktuálního textu zakládají kategoriálně odlišná kritéria pro konstituování svých světů (svých re-prezentací) a následně i pro jejich hodnocení“ (Kubíček 2011, 655). Rozhodujícím kritériem pro oddělení fikčního textu od textu nefikčního je povaha či umístění referentu, k němuž literární promluva směřuje; záleží na tom, zda předmět reference spadá do našeho (aktuálního) či do možného (fikčního) světa.

Fikce se tedy od nefikčních textů odlišuje tím, že neodkazuje k aktualizované, ale pouze možné kombinaci jednotek, respektive kombinaci, již lze popsat pomocí teorie možných světů. [...] Namísto aktualizovaných stavů věcí se v díle neseťkáváme se skutečnými postavami, ale pouze s entitami, jež se k aktuálnímu vztahují na způsob možnosti. (Koblížek 2010, 80)

Reálný svět je podkladem pro vnímání světa fikčního, který si od reálného světa půjčuje jeho vlastnosti. Fikční svět oproti světu reálnému nepředstavuje úplný stav událostí. Je to svět neúplný a touto svou neúplností je závislý na světě reálném. Fikční světy mají parazitní povahu, neboť nejsou-li přímo vyjádřeny vlastnosti alternativní, pokládáme za samozřejmé, že platí vlastnosti světa reálného (Eco 1997, 635). Fikční světy se od aktuálního liší i charakterem mezer, které obsahují, tedy údaji, které nebyly řečeny. Mezery mají ontologický charakter a výroky o těchto fikčních mezerách jsou nerozhodnutelné⁴⁵, zatímco mezery u faktografické literatury jsou epistemologické, jsou dané limitami lidského vědění – není možné vypovědět vše a nikdy neznáme minulost kompletně. Tyto mezery budou zaplněny, až budou k dispozici nové dokumenty.

⁴³ Jak poukázali už ve svém eseji „Intencionální klam“ („Intencional fallacy“) poukázali Wimsatt a Beardsley (2004).

⁴⁴ Nebudeme se zde zabývat specifikami fikčních světů, jejich popis a charakterizace zde slouží především k jejich vymezení vůči světu reálnému v rámci problematiky autobiografické reference.

⁴⁵ Např. Nikdy nemůžeme rozhodnout, zda měla či neměla Ema Bovaryová mateřské znaménko na levém nebo pravém rameni (Heintz 1979, 94).

Fikční svět je autoreferenční, vytváří si vnitřní referenční rámec; autor tím, že píše fikční text, vytváří fikční svět, který nebyl před tímto aktem k dispozici, není skrze text objeven, ale textem konstruován. Fikční dílo samo „vytváří svět, k němuž referuje, samotným tímto referováním“ (Cohnová 2009, 27). Reálný svět existuje nezávisle na jakémkoli textu. Zároveň ale nejsou vyloučeny ani světy podobné či analogické ke světu skutečnému. Světy realistické literatury, která se snaží aktuálnímu světu co nejvíce přiblížit, nejsou o nic méně fikční než světy fantastické.⁴⁶ Pokud teorii fikčních světů vztáhneme k problematice odlišování autobiografie od autobiografické fikce, tedy autobiografických románů, které autobiografii jako žánr imitují, ale které operují v rámci fikce, zatímco autobiografie spadá do oblasti literatury faktuální, narazíme na problém se čtením a interpretací fikcí „na autobiografickém základě“, fikcí autobiografických. Zobrazený svět je jako celek fikční a nenárokuje si historickou věrohodnost. Jakmile prohlásíme text za fikční, „všechny odkazy k reálným historickým událostem či osobám jsou zbaveny své funkce reprezentovat historickou minulost a mají stejně ireálný status jako ostatní události“ (Ricoeur 2007, 183). Ve fikčním narativu ztrácí zobrazené historické události odkaz k aktuálnímu světu (skutečnému světu vnímatele). Vše, co si fikční text vypůjčuje z reality, se mění na fikci a mění se jejich ontologický status a odkaz vede místo k aktuálnímu světu zpět do textu. Fikční a faktuální texty mají referenty odlišného druhu. Fikční a skutečné entity mají jiný modus existence, existují v různých „univerzech“. To se týká i reálných postav, které se objeví v autobiografickém románu: fikční individuální entity nelze identifikovat se skutečnými individui téhož jména, protože procházejí procesem fikcionalizace. Vnější reference se po vstupu do fikčního světa mění – přerušuje vazbu se skutečným světem mimo text. Jakýkoli mezisvětový kontakt je vyloučený. Tito „historičtí migranti se přizpůsobují sémantickým a pragmatickým podmínkám fikčního prostředí“ (Doležel 2002, 359). Materiál ze skutečnosti musí na hranici mezi světy podstoupit zásadní proměnu: musí být konvertován do fikčních entit, a to se všemi ontologickými, logickými a sémantickými důsledky. Fikce se liší od faktuálního textu tím, že výpovědi v ní pozbývají měřítka ověřitelnosti, a to i v případě, že se v ní objevují prvky vzaté z reality.

Fikční text konstruuje svět, který neexistoval před aktem psaní, faktuální text (především historiografický) užívá psaní k tomu, aby konstruoval modely minulosti, která před aktem psaní existovala (Ibid., 357). Teorie fikčních světů tímto rozlišením mezi statusem fikčních a faktuálních textů odpovídá na postmoderní zpochybnění hranice mezi fikčními a faktuálními texty. Lubomír Doležel dokládá, že postmodernistická teze, že jazyk není schopen referovat

⁴⁶ Srov. Barthes (2006b). Tato snaha o objektivitu se jeví jako zvláštní forma imaginárna, jako „efekt reálného“, který je proměnlivý. Měřítka toho, co je chápáno jako věrohodné podání, jako zobrazení skutečnosti, se proměňují i u historického vyprávění.

k čemukoli mimo sebe sama (ke světu, skutečnosti, minulosti), není ničím podložená a že k ztotožnění fikce a historiografie se dochází krátkým spojením: „K dvojí rovnosti ‚strukturace syžetu = literární operace = vytváření fikce‘ White nedochází žádnou analýzou, ale substitucí synonym nebo alespoň termínů, které za synonyma považuje. Tato rovnost historie a fikce je do postmodernistického paradigmatu propašována tautologií. Tvoření syžetu je literární operace, a proto historie odpovídá tvorbě fikce“ (Ibid., 344). I pro faktuální texty však platí, že mezi diskurzem a skutečností existuje nutná a nepřemostitelná mezera; žádná reprezentace nemůže poskytnout přístup ke skutečnosti. Pouze fikční texty si své světy jazykem vytvářejí. Na nefikční texty není možné pohlížet jako na bezprostřední přístup k nejazykové realitě. Ale texty historické, které odkazují na světy historické podléhají omezením, která nejsou vložena na světy fikční, a v důsledku toho můžeme mezi nimi rozeznat podstatné rozdíly.

Mezi fikčními světy a světem skutečným existuje logická hranice. Fikční a faktuální světy fungují v různých ontologických režimech a výpověď ve faktuálním textu má pravdivostní hodnotu. Pravda fungující v našem světě je pravda ověřitelná. Fikce na sebe žádné závazky ohledně své pravdivosti nebere, nic autora nezavazuje, aby měl k dispozici důkazy o pravdivosti řečeného. Fikční texty postrádají pravdivostní hodnotu, nejsou tedy vůči našemu světu ani pravdivé, ani nepravdivé. Jsou pravdivé nebo nepravdivé vzhledem k fikčnímu světu, který je možné nahlédnout poté, co byl zkonstruován autorovým psaním (Ibid., 356). Na svět, ke kterému referuje faktuální text, a tedy i autobiografie, jsou kladena měřítká verifikace, která platí v aktuálním světě. Jestliže nebude s to splnit podmínky stanovené pravidly, řekneme, že určité tvrzení obsažené v tomto textu je lživé, pomýlené nebo chybné. To, že autor se autor mýlí, lze říct jen u faktuálních textů, tedy u autobiografie, a ne u autobiografických románů a jiných fikčních žánrů. Pokud text prohlásíme za fikci, pak není možné v něm obsažené výroky hodnotit jako pravdivé či nepravdivé vzhledem k událostem a osobám reálného světa. Faktuálnost textu však nezaručuje jeho pravdivost, neboť autor-vypravěč faktuálního vyprávění se může mýlit nebo může lhát. Je zřejmé, že rozdíly mezi statutem fikce a non-fikce existují. Otázkou však zůstává, jak toto rozlišení aplikovat u konkrétních textů. Je možná kategorizace textu na základě nějakých jednoznačných ukazatelů, které by určovaly, zda dílo spadá do fikční nebo faktuální literatury? Tradiční rozlišení bylo založeno na bezproblémovém úsudku, že fikční narativ je nefaktuální v tom smyslu, že nemusí nutně odpovídat reálným událostem nebo postavám. Oproti tomu faktuální text reflektuje záležitosti existující nezávisle na jakémkoli textu. Jak jsme však ukázali, objektivita popisovaných událostí a osob byla zpochybněna poukazy na jejich konstruovanost na základě figurativního charakteru jazyka, autorské interpretace a výběru fakt na základě

příběhového schématu. Narativní prostředky výstavby textu tedy nejsou to, v čem by se daly najít rozdíly. Obrazný a metaforický jazyk také není vyhrazen pouze pro fikční literaturu⁴⁷, a nelze jím tedy poměřovat příslušnost literárního díla k té či oné kategorii. Rozlišení mezi fikcí a faktem u narativních textů se jeví jako problematická oblast literární teorie: „A clearly demarcated distinction between fact and fiction is not to be sought ‚in the text‘ but rather in the area of the potential uses or applicability of the literary and the nonliterary texts respectively“ (Sauerberg 1991, 43). V mnoha případech je možné text sám číst jako fikci i fakt i něco mezi tím. A přesto se psaní a čtení fikce řídí odlišnými komunikačními konvencemi. Proto je potřeba nalézt nějaké indikátory, které by ukazovaly, kam se svým zaměřením text řadí.

Otázku specifík historického narativu oproti fikčnímu otevřela v oblasti naratologie v souboru studií *Co dělá fikci fikcí* (*The Distinction of Fiction*, 1999) Dorrit Cohnová. Klasická naratologie deklarovala své modely narativních gramatik a klasifikací jako univerzální, tedy platné pro veškeré narativy, jak fikční, tak faktuální. A to přesto, že se soustředila především na postupy literatury fikční, která jim sloužila jako výsadní zdroj příkladů. Otázkou rozdílu mezi texty fikčními a nefikčními ve výstavbě narativu samého se nezabývala. Cohnová se zaměřuje na otázku, zda existující kategorie naratologie jsou, nebo nejsou typické pro fikci, a jestli by tedy podle nich bylo možné usuzovat, zda texty spadají do oblasti fikce nebo faktu. Vychází z předpokladu, že určité podstatné rozdíly mezi narativem v historii a narativem ve fikční literatuře existují. Už proto, že „fikční narativ je jedinečný díky své schopnosti stvořit do sebe uzavřené univerzum řízené formálními vzorci, jež jsou v ostatních typech diskurzu vyloučeny“ (Cohnová 2009, 9), a historický diskurz se tedy řídí jinými pravidly, než kterými se řídí diskurz fikční. Dorrit Cohnová ukazuje, že jakkoli se faktuální a fikční vyprávění velmi podobají, existují určité signály, které napomáhají jejich rozlišení. Poukazuje na tři textové ukazatele, které mohou sloužit jako vodítka pro určení, do jaké kategorie daný text patří: „[Z]achování dvojstupňového modelu příběh/diskurz, který předpokládá osvobození od opory referenční datové základny; využití narativních situací, které připouštějí pohledy do vědomí postav; a konečně projevy narativního hlasu, které lze oddělit od jejich autorského zdroje“ (Ibid., 11). Gérard Genette v *Rozpravě o vyprávění* (*Esej o metodě*) navrhuje rozlišovat tři různé pojmy: příběh (*histoire*) jakožto posloupnost událostí, které jsou předmětem vyprávění, narativní text (*récit*) ve smyslu narativního diskurzu, a akt vyprávění (*narration*) (Genette 2003, 306). Cohnová trvá na oprávněnosti odlišování dvou úrovní analýzy, tedy příběhu (události, k nimž text referuje) a diskurzu (způsob, jímž jsou

⁴⁷ Srov. Lakoff – Johnson (2002).

události vyličený), i u faktuálních textů. I když se k sobě tyto roviny váží ustálenějšími způsoby než ve fikčních textech, které hry s těmito rovinami využívají k estetickým účinkům, pořád je třeba příběh a diskurz rozlišovat. V historických textech se však nachází ještě mezistupeň, a to doložená svědectví a dokumenty o minulých událostech, z nichž historik vytváří příběh – tyto reference vytvářejí charakter historických prací, které odkazují ke skutečným událostem. Historie je svázána s ověřitelnou dokumentací, není možné opominout tuto referenční rovinu historického narativu, jak to podle Cohnové činí Hyden White. Skutečné události jsou v nefikčním textu „zdějované“⁴⁸, prochází výběrem, jsou uspořádány, je jim dán začátek a konec. Je to „proces, jenž transformuje archivní zdroje do podoby narativní historie“ (Cohnová 2009, 144). Příběh faktuálního narativu existuje tedy ještě před diskurzem, před vznikem textu, což u fikce neplatí, tam se příběh může rodit zároveň se psaním: „O románu se dá říct, že má děj [*plotted*], ale nikoli, že je ‚zdějovaný‘ [*emplotted*]“ (Ibid., 144). Odkazy k pramenům, především v podobě poznámek pod čarou, v úvodu a na konci mohou tedy sloužit jako ukazatele, které řadí text do skupiny textů faktuálních.

Cohnová se shoduje s Gérardem Genettem (Genette 2007b, 49) v názoru, že pokud je možné najít někde rozdíly mezi fikcí a non-fikcí, pak jsou to oblasti způsobu a hlasu, tedy zjednodušeně řečeno: kdo vidí a kdo mluví⁴⁹. Jedná se o vztah vypravěče k postavám příběhu a k autorovi. Cohnová pracuje s Genettovým rozlišením typů fokalizace, narativní perspektivy, které podle ní obtočí jen u fikčních textů – pro faktuální texty by bylo třeba typologii rozšířit o fokalizace, které jsou historickému textu vlastní a nezapadají do Genettova systému. To hlavní, čím se ale zabývá, je zobrazení subjektivity a omezení vypravěče v historických textech, jemuž jsou nedostupná vědomí a vnitřní život jiných postav. Vychází z předpokladu, že mluvčí se nemýlí, když upřímně přisuzuje přesvědčení, touhu či záměr svému přítomnému „já“, zatímco když mu něco podobného přisuzují jiní, žádný obdobný předpoklad na místě není. Vždy, když o sobě někdo tvrdí, že v něco doufá, že má určité přesvědčení, přání či záměr, předpokládáme, že se nemýlí. Tento obecný předpoklad se však nevztahuje na případy, kdy mluvčí přisuzuje určité mentální stavy jiným bytostem (Davidson 2004, 17). Autor románu jako fikčního textu může zachytit události prostřednictvím prožitku jiné osoby, to však pro vypravěče nefikčních textů zůstává nedostupné – pokud se rozhodne ukázat myšlenky a pocity historické postavy, musí dát nějak najevo, že tak pouze usuzuje (relativizací výroku slovy jako „prý“, „snad“), nebo tak může udělat jen s odkazem na dochované dokumentární

⁴⁸ Pojem „emplotment“ používá H. White pro popis strategie historiků, kteří narativně strukturují jinak nahodilé historické události. Do češtiny se překládá buď jako „zdějování“ (Milan Orálek v Cohnové 2009), nebo jako „konstrukce zápletky“ (Miroslav Petříček v Ricoeur 2007, Miroslav Kotásek v White 2011).

⁴⁹ K Genettovým naratologickým pojmům viz Genette (1983).

prameny (korespondence, deníky), z nichž bylo možné myšlenky nebo city postavy vyvodit⁵⁰. Tato podmínka odkazuje k prvnímu ukazateli, tedy k faktuální rovině dokumentů a svědectví. Povaha fikce tento typ nepřírozeného diskurzu, v němž vypravěč může vyjadřovat pocity nebo myšlenky jiných osob, aniž by je bylo nutno doložit, umožňuje, kognitivní omezení vypravěče se vztahují jen na narativ faktuální. Jedná se však pouze o úzus, protože i ve faktuálních autobiografiích vyskytnou místa, na nichž autoři referují o událostech, u nichž nebyli: „Prinzivalle zazvonil na zvonek, poslal nás všechny za dveře, a řekl svým druhům na mou obhajobu: „Uvažte, pánové, prostotu toho ubohého mladíka, který sám sebe viní, že mu dal políček, a neví, že rána pěstí je menší provinění““ (Cellini 1976, 40). Alexandr Solženicyn popisuje, co se dělo v bytě po jeho zatčení: „Vrhla se k telefonu – byl hluchý, to se dalo čekat. Ale proč ji nikdo do pracovny nesleduje? Neslyší žádný hovor, ba ani kroky, byt je tichý“ (Solženicyn 328). Pokud však autoři tato zobrazení cizího vědomí odůvodní a vysvětlí, nenarušují nijak konvence nefikční literatury. Někdy autoři nedůvěryhodnost takových záznamů reflektují a snaží se je autentifikovat. J. W. Goethe svou znalost cizího příběhu ospravedlňuje jeho opakovaným převyprávěním: „Jak tlumočník oslovil hraběte, jak proběhl celý rozhovor, to nám zavalitý kmotr, který si nemálo zakládal na šťastném konci, tak často opakoval, že to mohu z paměti dodnes vylíčit“ (Goethe 1998, 75). Nahlížení do cizího nitra a znalost cizích pocitů či myšlenek může být pro pisatele autobiografie také obhajitelná intimní znalostí lidí, o kterých takto píšou: „Při těchto pokusech o vyvážení jsem se jí cítil nejbliž. Myslela si, že jsem pohnutky pro takovou změnu neprohlédl. Ale byl jsem už tak trochu jako ona a cvičil jsem se v prohlédání pohnutek“ (Canetti 1995, 242).

Třetí oblast, v níž je možné nalézt signály fikčnosti či naopak faktuality, je vztah autora a vypravěče. Záleží na statusu vypravěče, zda je totožný nebo netotožný s autorem (viz kapitola I). Stejně jako Philippe Lejeune, na něhož se odvolává, vychází Cohnová u faktuálních textů z předpokladu totožnosti narativního hlasu (dle Genettovy terminologie „kdo mluví“) a autorského subjektu. Autor je zodpovědný za výroky v textu, ručí za historickou pravdivost svých tvrzení. Fikční narativy vyžadují, aby se odlišoval vypravěč od autora, zatímco u historických narativů nejde mezi vypravěčem a autorem rozlišit. Textové projevy, které čtenáře vedou k tomu, aby neztotožňoval vypravěče s autorem, situují text do oblasti fikce. Cohnová pracuje s pojmem „nespolehlivého vypravěče“ Waynea Booth. „Nespolehlivý vypravěč“ nejedná v souladu s normami díla. Ty představuje implikovaný

⁵⁰ Myšlenky a pocity jiných osob vždy pouze vyvozujeme, nikdy je neznáme dokonale, jako naše vlastní. „[N]emůže existovat žádná všeobecná záruka, že posluchač interpretuje mluvčího správně; jakkoli snadno, automaticky, nereflektovaně a úspěšně posluchač mluvčímu rozumí, může se v jakémkoli okamžiku dopustit chyby“ (Davidson 2004, 28).

autor, mezi nímž a vypravěčem následně vzniká odstup – tedy nemožnost je navzájem identifikovat. Cohnová na tomto místě potvrzuje Lejeunův návrh autobiografického paktu, když jeho základ – totožnost autora s vypravěčem – připisuje faktuálním textům obecně. Autobiografie jako jeden z faktuálních žánrů má svá další specifika, ale porušení této totožnosti mezi autorem a vypravěčem by, jak jsme ukázali dříve, vedlo k chápání textu jako fikčního. Je to právě její nárok zobrazovat život autora, a tedy odkazovat mimo text, který autobiografii pro čtenáře odlišuje od jiných textů, jež mohou být v jiných ohledech velmi podobné.

Ustanovením těchto tří signálů se Cohnová snaží vyhnout tomu, k čemu se uchyluje i G. Genette, a to tvrzení, že možnost rozlišení fikčních a faktuálních narativů spočívá pouze na mimotextové rovině, na paratextových údajích. Ty jsou samozřejmě velmi silným a funkčním vodítkem pro čtenářovu recepci textu, ale nacházejí se už mimo text, nejsou naratologického rázu a zacházení s nimi podléhá jiným pravidlům. Otázkou zůstává, zda toto rozlišení Dorrit Cohnové platí univerzálně pro všechny texty. Sama nevylučuje, že existují texty rozporné, neurčité, u jejichž zařazení je pak možno uchýlit se k paratextům. Ukazatele, které Cohnová navrhla, v podstatě nejsou jednoznačné signály, které by jasně směřovaly čtenáře, jak ten který text číst, spíše se jedná o oblasti, ve kterých se rozdíly mohou objevit. Bylo by možné zřejmě nalézt další indicie, postupy, které jsou používané ve větší míře buď ve fikci, nebo ve faktuálních textech. Elisabeth Brussová v knize *Autobiographical acts* (1976) upozorňuje na jisté lingvistické ukazatele citlivé na kontext. Jsou to verbální oblasti, u nichž je pravděpodobné, že v nich autobiograf zanechá signály o žánrovém určení textu. Indikátory se mohou vztahovat k osobám, času, prostoru, nepřímé řeči, modalitě, perspektivě apod. (cit. dle Sauerberg 1991, 49). Dorrit Cohnová tak ukázala směr, jakým je možno při určování statusu konkrétního textu postupovat. Dokládá, že odlišnosti mezi fikčními a faktuálními texty existují, a že je tedy oprávněné je rozlišovat.

IV. Pravdivost autobiografie

Zařazením autobiografie do kategorie nefikční literatury odmítáme postmoderní názor, že autobiografie není odlišitelná od fikčních textů s podobnou narativní výstavbou. Vycházíme z předpokladu, že je samostatným a svébytným žánrem. Určující je její (na autobiografickém paktu založený) nepřerušitelný vztah k realitě, ověřitelnost a verifikovatelnost fakt, která jsou v ní obsažena. To však neznamená, že zde nedochází ke zkreslování informací. Je však možné si údaje zkontrolovat, lze poukázat na faktické omyly. „Autobiografický pakt obsahuje verifikaci autobiografie čtenářem, avšak nikoli ve smyslu historicko-biografické přesnosti, ale jako výraz uznání, že se autor upřímně pokusil zpřítomnit sám sobě i čtenáři svůj život“ (Nünning 2006, 578). Vědomí výrazně subjektivního charakteru autobiografie a příklady manipulace s fakty však vedly k „nařčení“ autobiografie z přiblížení se k fikčním textům. Fikce a fakt stojí už programově v titulu paradigmatického autobiografického spisu – *Dichtung a Wahrheit*⁵¹ –, a zpochybňuje tak jednoznačnou dichotomii mezi fakticitou a ficalitou. Svým titulem („Z mého života“) a podtitulem („Báseň i pravda“) nepřiznává dva své základní rysy – totiž selektovanost a literárnost – jako nevyhnutelné nedostatky, nýbrž je proklamuje přímo jako své poetické principy. Osobitost dokumentární literatury spočívá v onom základním zřeteli k realitě, který nemizí z čtenářova povědomí, ale který zdaleka ne vždycky můžeme ztotožňovat s faktickou přesností.

Goethovo „báseň a pravda“ však nestojí ve vzájemné opozici⁵². Pravda nemá co do činění s fakticitou minulého, jedná se o symbolickou pravdu, smysl, kterého se události dostává v životních souvislostech individua. Pravda podle Goetha je také interpretovaná pravda. Básnictví a pravda jsou hermeneuticky úzce propojeny tak, že básnictví přispívá k uchopení pravdy, a je tedy legitimním prostředkem jejího uchopování (Wagner-Egelhaaf 2006, 354). Každá událost autorova život může být zpracována jako součást fikce nebo autobiografie a rozdíl spočívá v signálech, které autor zanechává čtenáři o statusu svého vyprávění. Postavení autobiografie na hranici literatury faktu a beletrie určuje vzájemné působení estetické i referenční funkce textu. Bezesporu existují autobiografie, v nichž je literárnost výrazu intenzifikována, zároveň drtivě většině konvenčních a populárních autobiografií literární intence chybí. Historie autobiografie je plná nejistoty ohledně žánrového

⁵¹ Friedrich Wilhelm Riemer navrhl Goethovi titul „Aus meinem Leben. Wahrheit und Dichtung“, Goethe změnil pouze pořadí slov na *Dichtung und Wahrheit*, a to z eufonických důvodů, neboť v původním spojení se střetávají a lepí na sebe dvě hlásky (d-d). Jeho pořadí slov však u mnohých zavdalo k domněnce, že hlavní je tu báseň, a pravda je pouze připojena, přičemž však je právě naopak pravda látkou a forma jen básní.

⁵² Srov.: „Raději jsem kolem sebe shromáždil děti, abych jim vyprávěl podivné pohádky, které byly vymyšleny ze samých známých předmětů; přitom jsem měl tu velkou výhodu, že se mne žádný člen mého posluchačského kroužku dotěrně nevyptával, co z toho se vlastně má považovat za pravdu a co za báseň“ (Goethe 1998, 452).

zařazení jednotlivých textů spočívající na smyšlenkách a konstrukcích v textech obsažených. Jak jsme již ukázali, je promyšlené překračování hranic žánrů, fikce a faktu pro moderní autobiografie určující. Často vědomě zůstávají na hranici mezi tradiční autobiografií, splňující žánrové konvence, autobiografickým románem a fiktivní autobiografií. Necháávají na čtenáři rozhodnutí o stupni fikcionalizace jejich textu. V Lejeunově definici jsou to ona nerozhodnutelná místa, v nichž si odporuje pakt uzavřený textem a signatura autorova jména, nebo případy, v nichž si autor se signály fikčnosti či faktuality pohrává. Autobiografie proto nemůže být pojímána jako nezkraslený obraz minulosti.

V každé autobiografii se „já“ písícího autora stává literárním, jazykovým výtvozem. I přestože je textové „já“ nefikčních textů chápáno jako zrcadlový obraz dokumentující skutečné „já“, je zřejmé, že dochází k jeho proměně. I kdyby se autorský subjekt sebevíc snažil zachytit v textu „reálné já“, vždy se volbou jazyka a příběhu stává znakem konstituovaným uvnitř textu. V sebeautobiografičtějším textu, i v autobiografii splňující všechna pravidla referenčního čtení „já“ je někdo jiný. Podle Rolanda Barthesa „*kdo mluví* (ve vyprávění), není ten, *kdo píše* (v životě), a *kdo píše* není ten, *kdo je*“ (Barthes 2002, 34). Autor jako psychofyzická osoba se v textu objevit nemůže. Vstupem do textu se „já“ stává nejen objektem svého vlastního zájmu, zároveň ale i literární postavou, „*der sich biographisch darstellende Autor projiziert ein fiktionales Ich*“ (Jurgensen 1979, 7). Pokud se v souvislosti s textovým sebezobrazením „já“ hovoří o jeho fikcionalizaci, narážíme opět na nejednoznačnost a problematičnost slova fikce. „Fikcí“ by se „já“ muselo stávat všude, kde je jazykově reflektované: „Jede Dokumentierung des Ich, die sich der Sprache bedient, bewirkt, auch schon im ‚vorliterarischen‘ Stadium, eine Fiktionalisierung seines dynamischen Entwicklungsprozesses“ (Ibid., 31). Spíše než o fikcionalizaci jako směřování k fikční kategorii literatury se zde jedná o textualizaci „já“, která s sebou nevyhnutelně přináší otázky spojené s identitou těchto dvou „já“ (viz kapitola VIII). Literárně zprostředkovatelné „já“ se stává konstrukcí vyprávění a kvalitativně se odlišuje od „já“ figurujícího v reálném světě, ke kterému pouze odkazuje, protože literárně se život nedá napodobit a znovu vyvolat, ale jen vyprávět. Společně s vývojem autobiografické literatury stoupá vědomí utvořenosti, textovosti „já“, což se odráží na meta-rovině textu a v rozostřování hranic mezi autobiografií a fikčními žánry.

U autorů, kteří jsou kromě autobiografie i jinak literárně činní, narážíme na problém rozlišení „já“, které projektují do textů fikčních, jakkoli mohou být „na autobiografickém základě“, a „já“, které se objevuje v autobiografii a které má být čteno jako jednoznačný odkaz na autorský subjekt. Autobiografie nabízí explicitní tematizaci subjektu (v podobě objektu),

o němž toto psaní je; tematizaci, jež v románu může zůstat implicitní, a již proto někteří považují za „pravdivější“. „Já“ v autobiografii podléhá omezením, kterým je možné se v románu vyhnout. Podle André Gida „[p]aměti jsou vždycky upřímné leda na polovic, ať je sebevětší snaha o pravdu; všechno je vždycky složitější, než člověk říká. Snad se dokonce lze spíš přiblížit pravdě v románě“ (Gide 1933, 218). Jean-Paul Sartre prohlásil: „I think that the Words is no truer than Nausea or The Roads of Freedom. Not that the facts I report are not true, but The Words is kind of novel also – a novel that I believe in, but a novel nevertheless“ (cit. dle Eakin 1985, 7). Vzhledem k románům vystupují autobiografie často jako spodní patro, materiálový podklad, z něhož romanopisec čerpá. Gabriel García Márquez ve své autobiografii *Žít, abych mohl vyprávět* (*Vivir para contarla*) reflektuje, jak se skutečnost, o které v autobiografii píše, promítala do jeho knih: „Vzorem k eposeji, o jaké jsem snil, nemohlo být nic jiného než osudy mé vlastní rodiny, která nikdy nehrála hlavní úlohu a dokonce nebyla ani obětí něčeho významného, nýbrž jen bezbranným svědkem a obětí všeho“ (García Márquez 2003, 325). Nejen že mluví o těch událostech, které se skutečně staly, o lidech, se kterými se setkal a které již dříve proměnil v postavy svých fikčních textů, ale zároveň je stejně popisuje a používá v autobiografii slovo od slova identické formulace, jaké bylo možno číst už dříve v románech. Shoduje se popis vesnice Aracataca, ve které vyrůstal, s popisem fiktivního města Macondo z románu *Sto roků samoty* (*Cien años de soledad*): „Pamatuji si je [městečko] takové, jaké bylo: dobré místo k životu, kde se všichni navzájem znali, na břehu řeky, jejíž průzračné vody se hnaly řečištěm plným ohlazených kamenů, bílých a velkých jako předvěká vejce“ (García Márquez 2003, 9). „Macondo v oněch dobách sestávalo z dvaceti domků z hlíny a divokého rákosu, postavených na břehu řeky, jejíž průzračné vody se hnaly řečištěm plným ohlazených kamenů, bílých a obrovských jako předvěká vejce“ (García Márquez 1967, 9). Nebo shodně popisuje událost z matčina života i románovou epizodu s Meme: „Později jsem se dozvěděl, že tam bylo i sedmdesát nočníků, které dědeček s babičkou koupili, když matka k nám na prázdniny pozvala všechny své spolužačky z ročníku“ (García Márquez 2003, 35). „[O] třetích prázdninách, když se objevila doma se čtyřmi jeptiškami a osmašedesáti spolužačkami, které z vlastního podnětu a bez ohlášení pozvala na týden domů k rodičům. [...] V den jejich příjezdu, když si před ulehnutím chtěly zajít na záchod, vznikl takový zmatek, že na ty poslední se dostalo až kolem jedné hodiny v noci. Fernanda tedy koupila dvaasedmdesát nočníků“ (García Márquez 1967, 222). Vše v autobiografii je viděno v souvislosti se vznikem jeho spisovatelské kariéry a tato perspektiva jen zvýznamňuje záměrně opakované epizody a postavy z jeho románů. Čtenáři známé postavy tak nepostřehnutelně přecházejí z fikčního světa do světa reálného. Zároveň však Márquez reflektuje proměny reálných postav ve fikční

charaktery: „Mnoho let nato jsem ji vyvolal ze svých vzpomínek, ani ne tak kvůli jejím půvabům jako kvůli jejímu zvučnému jménu, a vzkřísil jsem ji v jednom ze svých románů“ (García Márquez 2003, 211). Přesto se zde fikcionalita a utvářenost faktů již jednou použitých ve fikci stává integrální součástí autobiografie, která si zachovává snový charakter i díky nejasné hranici mezi fantazií a realitou. Podobně reflektuje svou situaci Ivan Klíma: „Psal jsem o téhle marodce v románu Soudce z milosti a popsal jsem tam cestu po zasněžené ulici do jiných kasáren; dnes už si nejsem jist, zda jsem si tuhle cestu nevymyslel“ (Klíma 2009, 23). „Budoucí odborníci zběhlí v tak nezáživné literární nauce, jakou je autoplagiátorství, rádi porovnají zkušenost hlavního hrdiny románu Dar s příběhem, který svého času prožil sám autor“ (Nabokov 1998, 35). Vladimir Nabokov nezůstal jen u identických formulací. Pátá kapitola z jeho autobiografie *Promluv, paměti* (*Speak, memory*) se objevila v povídkových souborech *Devět povídek* (*Nine Stories*) a *Nabokovův tucet* (*Nabokov's Dozen*) pod názvem *Mademoiselle O*. Zda se jedná o skutečnou postavu, francouzskou guvernantku, nebo o smyšlenou fikční postavu usuzuje čtenář podle kontextu, do kterého je text zařazen. Intertextový vztah mezi povídkami v souboru určuje text jako fikční, zatímco pokud je zařazen do díla paratextově označeného jako autobiografie, je třeba ho číst s odkazem na skutečnost. A stejně jako Márquez i Nabokov reflektuje, jakou součást svého života „rozdal postavám svých knih“ (Nabokov 1998, 101). Speciálně u autorů autobiografií, kteří jsou zároveň romanopisci, obsahuje osobní vyprávění autobiografie imaginativní aspekt, který je vytvářen pnutím mezi „já“, které píše a „já“, které je popisováno. Mary McCarthy situaci romanopisce při psaní autobiografie vystihuje: „It is hard to overcome this temptation if you are in the habit of writing fiction; one does it automatically“ (McCarthy 1981, 165).

Autobiografii je třeba chápat jako určitý druh imaginativní literatury. Přesto že v mnohých textech najdeme odkazy na nejružnější autentické dobové dokumenty, není na nich postavena do té míry, jako jsou texty historiografické. Dotváření událostí pomocí představivosti je nevyhnutelnou součástí tvorby autobiografického textu. Jako čtenáři ochotně akceptujeme přítomnost autobiografických prvků ve fikci, protože fikční svět je vystavěn na základě modelu světa aktuálního⁵³, ale přítomnost neskutečného v autobiografii nás znepokojuje, protože autobiografie není literaturou fikční. Očekáváme, že autobiografie bude pravdivá a většinou její pravdivost sami neověřujeme. „Although autobiographical writings contain elements of inaccuracy or fictionalized reality, [...] is that a true experience is the formative element of an autobiographical text“ (Klages 1995, 5).

⁵³ „Miroslav Červenka říkal: ‚Ve fikčním světě platí pravidla aktuálního světa, není-li stanoveno jinak‘“ (Kubiček 2007b, 44).

Jak již zaznělo, byly autobiografie zprvu přijímány jako svědectví o době a jako historický pramen, postupně jim však bylo přiznáno právo na subjektivní vidění světa, ba i na zdeformování jednotlivých fakt ve jménu „vyšší pravdy“. Nejednoznačné nebo obtížné vymezení žánru je jeden z důvodů, proč jsou mnozí autoři autobiografií považováni za lháře. Lejeune omlouvá faktické nesrovnalosti argumentem, že spolehlivost celého narativu má přednost před absolutní doslovnou „obnovou“ minulosti. Podle Timothy D. Adamse autobiografie „always includes a warning that to be totally accurate about all of the factual details of a life is not possible“ (Adams 1990, 32). Nežádka se stává, že autor trvá na určení žánru textu jako autobiografie, ale zároveň sám předem (často v předmluvě) upozorňuje na odlišnost faktů od skutečnosti, jako třeba: „Mohlo se stát, že jsem nechtěně pozměnil některá fakta a uvedl jsem je jinak, než tomu bylo ve skutečnosti. V takovém případě prosím čtenáře o prominutí“ (Mrožek 2008, 10). Zároveň často vysvětluje z jakého důvodu se k úpravě uchýlil: „V hlavním textu Telete jsem prohlásil, že na Západ jsem vždycky všechno odesílal já sám. Chtěl jsem chránit Evu, Dimu Borisova a Žeňu Barabanova“ (Solženicyn 2001, 464). „Když jsem o tom psal poprvé, uvedl jsem jako důvod falešný stud. Snad jsem konečně podléhal prostě jen své nespolečenské náladě“ (Gide 1933, 254). Jsou zachovány všechny podmínky pro vnímání textu jako autobiografie, a přesto se text odchyluje od historické pravdy. Jedním z nejčastějších případů je změna jmen dalších postav, které se v autobiografii objevují, ospravedlňované především ohleduplností k živým či pozůstalým. Vše nadále v textu odpovídá skutečnosti, jen je čtenáři znemožněna nebo znesnadněna cesta ke vztažení zobrazeného osudu ke konkrétní osobě:

„Já přijela z Ameriky s jiným bratrancem, se synem matčiny sestry, říkejme mu Heinz, ten přežil válku v Maďarsku s falešnými papíry“ (Klügerová 1997, 10). Často se jedná o ženy, které autoři nechtějí kompromitovat uvedením intimních detailů: „Pamatuji si její jméno i příjmení, raději jí však budu říkat jako tenkrát: Nigromanta“ (García Márquez 2003, 195). „Když jsem poprvé uviděl Tamaru – vybírám jí pseudonym ozdobený barevnými tóny jejího skutečného jména – bylo jí patnáct, mně o rok víc.“ „Ještě teď vidím její vysokou postavu v tmavomodrých dobře padnoucích šatech. Velký sametový klobouk měla propíchnutý třpytivým špendlíkem. Ze zřetelných důvodů jsem jí dal jméno Louise“ (Nabokov 1998, 230; 209) „Budu ji nazývat jejím druhým, mozartovským jménem, kterého vlastně užívala jen ve zkratce“ (Canetti 1998, 95). „Když jsem se seznámil s Kay (jak jí budu říkat), právě se rozváděla“ (Leiris 1994, 130). Nevýznamná nejsou ani falešná jména, která slouží k zahlazení identity postavy. Goethe vybírá pro přítele mytologické jméno Pylades: „Jediný chlapec, kterého budu nazývat Pyladem, opustil mou stranu jen jedinkrát, poštván ostatními, vydržel

ale sotva minutu stát jako nepřítel proti mně; smířili jsme se pak v potoku slz a dlouho jsme věrně drželi pospolu“ (Goethe 1998, 38), dvě ženy, které sloužily jako předobraz pro postavy jeho fikčních textů nazývá těmito jmény i v autobiografii: „Služka byla zaměstnána na zahradě u domu a Olivie (tak se i zde bude starší sestra jmenovat) na ni zavolala.“ „Lotta – neboť tak se přece jistě bude jmenovat – byla nenáročná v dvojím smyslu“ (Ibid., 324; 396). Někdy také autoři vysvětlují, proč to které falešné jméno pro postavu v autobiografii zvolili: „Budu mu s dovolením říkat ‚Nesbit‘, jak jsem ho pojmenoval nejen pro jeho údajnou podobu s ranými portréty Maxima Gorkého“ (Nabokov 1998, 263). „Ale s tou třetí přítelkyní to bylo jinak, té jsem se zeptala rovnou – jak se chceš jmenovat v mých záznamech? Odpověděla bez zaváhání: ‚Annelise‘“ (Klügerová 1997, 238). Je zřejmé, že změnou jména se mění i význam postavy, protože získává i konotace s druhým jménem spojené, a to především pokud je jméno výrazně literární. Autor se tak sice ospravedlňuje tím, že změnil jméno v zájmu zachování pravdy události – aby nemusel nic zamlčovat, ale zajišťuje si tak zároveň právo na smyšlenku, protože se postava se změněným jménem přibližuje postavě fikční. „Where the ethical motive for this intervention may be obvious – warranting the privacy of her next of kin –, the initial impetus for this move could be also a certain self-protection against possible allegation of non-veracity“ (Truwant 2007, 205). Pokud autor o této změně informuje, je to zároveň signál pro čtenáře, aby byl obezřetný.

Podobnou funkci má uvádění oprav omylů, kterých se měl autor v příběhu autobiografie dopustit. Stojí často na konci textu jako dodatky, které autorovi poskytli jiní účastníci události. Tyto korekce, často ze strany příbuzných, uvádějí na pravou míru chyby, zároveň však nejsou zakomponovány do textu samotného, který se tak zpětně jeví jako nepravdivý: „Když byla uveřejněna v ‚Nouvelle Revue Française‘ první kapitola těchto pamětí, můj bratranec Maurice Démarest, lépe informovaný, než jsem mohl být já, podal laskavě několik malých oprav k mému vyprávění. Přepisuji zde tedy jako opravu omylů přímo dopis svého bratrance“ (Gide 1933, 287)

Když jsem po dvacetileté nepřítomnosti připlul zpátky do Evropy, obnovil jsem vazby, které se zpřetrhaly dřív, než jsem ji opustil. Na těchto rodinných sešlostech byl text knihy Promluv, paměti kriticky zhodnocen. [...] Mí poradci zavrhlí některé záležitosti jako legendy nebo nezaručené zvěsti, anebo, pokud se opravdu staly, dokázali, že se vztahují k jiným událostem či údobím, než k jakým je přiřadila chatrná paměť. [...] Obě mé sestry se vzbouřily proti popisu cesty do Biarritzu (začátek sedmé kapitoly) a já jsem poté, co mě zasypaly konkrétními detaily, uznal, že jsem se mýlil, když jsem je nechal doma („v péči chův a tetiček“!). To, co jsem zatím

nedokázal doložit a případně uvést na pravou míru, jsem raději vypustil, abych nenarušil celkovou pravdivost své výpovědi. (Nabokov 1998, 14)

Autor může v textu sám upozorňovat také na nepřesná udání faktů nebo údajů o místě či času. Thomas J. Roberts (*When is something fiction?*, 1972) takovéto zacházení s fakty nazývá „fiction by intention“ (cit. dle Adams 1990, 32). Text je „fiction by intention“, pokud jej jeho autor záměrně činí fakticky nesprávným, ale zároveň o tom čtenáře informuje. Takovéto varovné signály se vztahují i k reprodukcím konverzace, detailně zachyceným rozhovorům apod. Autor upozorňuje na svou neznalost fakt, nezamlčuje je, ale naopak je zmiňuje. „Procházím se s otcem... nebo mě spíš vyvedl na procházku, tak jak to dělá každý den, když přijede do Paříže. Nevím už, jak jsem se k němu dostala... někdo mě nejspíš odvedl do jeho hotelu anebo na nějaké smluvené místo“ (Sarautová 1990, 40).

Povětrí nás vylákalo na procházku po návrší s výhledem do krajiny kolem Hrádečku. Pišu nás, ale nedovedu už si přesně vybavit, kdo všechno se vybičoval po protaženém večeru ke zdravému pochodu. [...] Tohle společenství se sešlo v obměňované sestavě v hrádečském salonu víckrát. Takže nevím, zda to bylo právě tehdy, kdy nás Václav Havel s Pavlem Kohoutem večer rozesmávali předčítáním společné hříčky „R“. (Chramostová 1999, 236)

Nemám ve svém dnešním hnízdě zásobu dokladů, knížek, časopisů a cifér, abych mohl tyto vzpomínky opřít o nějaká přesná data, pro něž moje paměť nemá bohužel dosti pochopení. Ale vždyť se nechci plést do řemesla literárním historikům, a čtenář, který se dá svést titulem těchto kapitol, nebude v nich jistě hledat především cifry a spokojí se s označením doby aspoň přibližným, v kterém snad nepochybím hrubě. Na ostatní se již můžete spolehnout. (Neumann 1948, 103)

Přes uvedené nepřesnosti si autor varováním zachovává nárok na ověřitelnost, nadále zůstává v referečním režimu autobiografie. Odchytky od skutečnosti neanulují základní zřetel k realitě jako strukturní princip díla. Autobiografie se nestává fikcí, když se odchyluje od pravdy, tedy když se liší od autorovy minulosti, jak ji známe z jiných zdrojů (Cohnová 2009, 82). Text těmito odchylkami nepřechází do oblasti fikce, zároveň autorovi není možné vytknout faktické nepřesnosti, když na ně sám upozorňuje. Za lháře můžeme autora označit pouze v situaci, kdy víme, že on sám nevěří, že to, co říká, je pravda, a zároveň vyžaduje čtenářovu důvěru. Slib, že autor bude mluvit pravdu, je základní předpoklad autobiografie jako faktuálního žánru,

podstatně utváří čtenářovu důvěru. Problém je ve vymezení, jak je pravda chápána. Jean-Jacques Rousseau uvádí svou autobiografii slovy: „Uvidíte podobiznu vykreslenou přesně podle skutečnosti a docela pravdivě, jedinou, která existuje a pravděpodobně kdy bude existovat“ (Rousseau 1978, 17). Připouští tak možnost úplného sebeodhalení, zároveň je však jeho pravda odlišná od té historické, nejde o pravdu „vnější“, ale „vnitřní“: „Mohu se dopustit opomenutí, pokud jde o skutky: umístit je jinam, zmýlit se v datech; ale nemohu se mýlit v tom, co jsem cítil, ani v tom, co mě moje city přiměly udělat; a o to hlavně jde“ (Ibid., 236). Rousseauova *Vyznání* jsou jasným příkladem subjektivity pravdy a představy o pravdivém vyličení událostí.

V autobiografii do popředí vystupuje ne doslovná a faktická přesnost, ale osobní autenticita, pravdivost, kterou autor pociťuje vůči svým minulým činům a myšlenkám; neusiluje o historickou přesnost jako historiografické texty, ale snaží se vystihnout svůj život (jak život vnitřní, psychický, tak své jednání) jako příběh s jistou výpovědní hodnotou. Dochází k vájemnému překrývání dvou rovin – roviny životních zkušeností a roviny jejich estetické interpretace. Timothy Dow Adams píše v úvodu své knihy *Telling Lies in Modern American Autobiography*:

For many authors, the autobiographical form of writing possesses a peculiar kind of truth through a narrative composed of the author's metaphors of self that attempt to reconcile the individual events of a lifetime by using a combination of memory and imagination-all performed in a unique act that partakes of a therapeutic fiction, rooted in what really happened, and judged both by the standards of truth and falsity and by the standards of success as an artistic creation. (Adams 1990, 3)

Než označíme autora za lháře, nebo začneme vypočítávat nepřesnosti, jichž se v autobiografii dopustil, je třeba si uvědomit, že kromě historické a logické pravdy existuje i pravda osobní či narativní. Jako příklad nám může posloužit Jiří Karásek ze Lvovic, který ve svých *Vzpomínkách* popisuje inspirativní setkání s elegantním aristokratem ve Vídni na přelomu století. Tento neznámý přítel ho podle Vzpomínek zasvěcoval do života dandyho, osvětloval mu otázky módy a vkusu.

Ale démon, líčený v mé románové trilogii, existoval, není stvůrou fantazie, ani není převzat z jiných knih, jak si snad myslí leckterý filistr. Vešel v můj život v letech devadesátých, kdy jsem se shodou různých okolností, ale nikterak se škodou pro svůj umělecký růst – v ovzduší

vídeňské aristokracie, naparfémované různými „neřestmi“. Náhoda mi přála poznati Manfreda, člena starobylého rodu, zasazeného v milieu, nad než nebylo umělecky lákavějšího. (Karásek 1994, 207)

Karásek zde nejpojmennově přitele skutečným jménem, Manfred Macmillen je jméno románové postavy z *Románu Manfreda Macmillena*. Tím chce naznačit, že vídeňský přítel byl pro tuto fikční postavu předobrazem: „Vylíčil jsem tuto svou vídeňskou dobu v Trilogii tří mágů. Líčím tam svého přítele po třikráte, vždy z jiné stránky“ (Ibid., 149). Pokud však po tomto tajemném příteli pátráme, není jisté, zda takový člověk vůbec existoval. „Neznámý přítel, kterého Karásek ve vzpomínkách vyvolává, mnohdy nebyl víc než touženou fikcí“ (Heczková 2001, 87). Karásek chtěl ve vzpomínkách evokovat, jakým iniciačním dojmem na něj Vídeň působila. Zhmotněním tohoto působení do postavy vídeňského dandyho Karásek dosahuje soudržného popisu doby, v níž se vzdaloval pražské dekadenci k snovosti a fantastičnosti novoromantismu. Narativní pravda tedy více než ve snaze co nejvíce se přiblížit minulosti spočívá ve vystavění koherentního a konsistentního popisu určitého sledu událostí. Donald Spence v knize *Narrative Truth and Historical Truth* (1982) definuje narativní pravdu „as the criterion we use to decide when a certain experience has been captured to our satisfaction; it depends on continuity and closure and the extent to which the fit of the pieces takes an aesthetic finality“ (cit. dle Adams 1990, 12). Narativní pravda je to, co myslíme, když říkáme, že je něco dobrý příběh (*good story*), když působí přesvědčivě a pravděpodobně. Máme tendenci vyprávět události tak, aby vyprávění drželo pohromadě, aby bylo koherentní. Tato představa je v souladu s obecným pojetím příběhu jako prostředku, který vnáší řád do chaosu. Příběh někdy vede jinam, než autor původně zamýšlel: „Ale proboha, to není zdaleka to, co chci vyprávět. To jen vzpomínky, jak to jen milé vzpomínky dovedou, zavedou vypravěče jinam“ (Seifert 1985, 399).

Měl jsem se již mnohem dříve zmínit o přátelství nejznamenitějšího, nejvládnějšího a nejvěrnějšího muže, jakého jsem kdy v světě poznal a kterým byl pan Guido Guidi, [...]. Pozapomněl jsem na něj při líčení nekonečných útrap, které nepříznivý osud navršil na mé životní dráze. [...] Vidím, že bez něj by nebyl můj životopis úplný. (Cellini 1976, 269)

Alexandr Solženicyn na jednom místě své autobiografie dramaticky a detailně popisuje střet na sekretariátě Svazu spisovatelů. O mnoho stran dále se do stejného dne vrací, když hovoří o svém umírajícím příteli Tennovi, u kterého byl jen hodinu před tím, než na sekretariát

vyrazil: „Asi jsem svou bitvu ten den neprohrál taky proto, že jsem přišel k těm spisovatelským kancům rovnou od postele svého přítele mukla“ (Solženicyn 2001, 381). Při líčení událostí na sekretariátě se o této situaci nezmínil, protože by tím narušil dramatickou linii, a pokud jeho smrt nechtěl zamlčet, musel se k ní vrátit zpětně, až se v příběhu objeví příležitost. Nemožností vypovědět příčiny a důsledky události naráz argumentuje J. J. Rousseau: „Někdo řekne, že mezi námi byly přece nakonec vztahy jiného druhu; souhlasím; ale s tím je nutno počkat, nemohu říci všechno najednou“ (Rousseau 1978, 101). Podobně se s nemožností postihnout v jedné příběhové linii všechny události dané doby vyrovnávají další: „Mé vyprávění mne tak zavedlo, že jsem nemohl mluvit o smrti Annině v příslušnou chvíli“ (Gide 1933, 174). „Poznal jsem tam i hodného Parisota; o tom promluvím ve vhodnou chvíli“ (Rousseau 1978, 189).

Co Spence označuje jako narativní pravdu, je podobné obvyklému vypravěčskému citu náležitosti, do jaké míry vystavět vyprávění na paměti a imaginaci. Je posuzována podle pravděpodobnosti, spíše než ověřitelnosti (Bruner 1991, 13). Narativní pravda nemusí souhlasit s pravdou historickou. Sherwood Anderson považuje pravdu přímo za v textu nedosažitelnou: „I have a confession to make. I am a story teller starting to tell a story and cannot be expected to tell the truth. Truth is impossible to me“ (Anderson 1926b, ix). Prezenatce události může být v autobiografii zkreslená v zájmu vystavění čtivého a koherentního příběhu. Mary McCarthy v autobiografii *Memories of a catholic girlhood* deformaci skutečného sledu událostí ospravedlňuje: „I arranged actual events so as to make a ‚good story‘ out of them“ (McCarthy 1981, 164). Zajímat by nás však měla jak pravdivě zaznamenaná fakta, tak i lži, mylné představy nebo zamlčení, protože takto vytvářená autostylizace vyslovuje potenciální skutečnost: „Narrative truth and personal myth are more telling than literal fidelity“ (Adams 1990, x).

Faktická přesnost textu autobiografie není důležitá, rozhodující je, že autor záměrně nepopisuje, co se stalo. Je třeba zkoumat, proč to dělá a čeho tím dosahuje, ne odsouvat text mezi fikční texty. Důležitější je ptát se, proč byl ten který příběh vyprávěn právě takovým způsobem. Pokud autobiograf líčí to, co je pro něj pravda (nebo byla pravda v době, kdy text psal), jak zjistíme, že tato „pravda“ není to, co si autor přál, aby pravda byla? Pouze autor ví, kdy lže a kdy pozměňuje průběh událostí. Autobiografická pravda se v některých případech může té historické jen dotýkat. Nespočívá pouze ve věrnosti faktům, ale také v projekci vyprávěného příběhu. „The essential subject matter of all autobiographic writing is concretely experienced reality and not the realm of brute external fact“ (Weintraub 1975, 822). Jde o historii vycházející z proměnlivého pozorování sebe sama a ne o objektivní záznam fakt.

„Autobiographical truth is not a fixed but an evolving content in an intricate process of self-discovery and self-creation“ (Eakin 1985, 3). Jak je možné vůbec rozlišit, co už není pravda, co si autor přimyslel? U Sherwooda Andersona po tom, co vylíčil setkání s jistou ženou v parku, následuje relativizující pasáž: „What matter if I never in all my life knew such a woman? Is my story for all these reasons the less true? Is the moment in which I looked down into the loveliness of a woman's eyes less a part of my life because it happened in fancy?“ (Anderson 1926a, 35). Čtenář musí sám rozhodnout, zda byla žena v parku skutečná, nebo pouze představa. Všechny zkušenosti a prožitky jsou subjektivní a i kdyby žena v parku byla pouze Andersonovou představou, stále je to součást jeho života a jeho osobní pravdy. Už sv. Augustinus v desáté knize svých *Vyznání* věnované paměti píše: „Tam jest vše, na co se pamatuji, buď že jsem to sám zakusil, neb tomu uvěřil“ (Augustinus 2006, 313). Autobiograf v textu prezentuje svůj život jako soudržný příběh, jehož výstavbou se v určitých momentech může odchýlit od skutečnosti viděné z vnějšku. Pokud tyto úpravy a korekce považujeme za lež, pak jsou všichni lidé lháři. Je třeba akceptovat pravdě zcela neodpovídající rovinu jako nevyhnutelnou, dokonce neodmyslitelnou součást autobiografie, vytvářenou stejně tak nevědomými procesy paměti, tak vědomým podílem imaginace. Spíše než kvůli odlišnostem od historické pravdy radikálně vykázat autobiografii do oblasti literatury fikční je nutné uznat, že manipulace s historickými fakty je esenciální součástí života samého: „Fictions and the fiction-making process are a central constituent of the truth of any life as it is lived and of any art devoted to the presentation of the life“ (Eakin 1985, 5).

Autobiografie je chápána jako dílo jak paměti, tak imaginace. Pro mnohé autory je nemožné je od sebe odlišit:

I do not remember the face of my own mother, of my own father. My wife is in the next room as I sit writing, but I do not remember what she looks like. My wife is to me an idea, my mother, my sons, my friends are ideas. My fancy is a wall between myself and Truth. (Anderson 1926b, xvi)

I pokud usilují o pravdivé zachycení minulých událostí, jsou si často vědomi toho, že obraz událostí byl v průběhu let tak či onak pozměněn:

Vzpomínky jsou vždy osobní a pravda v nich bývá „relativní“. Tím nemá být řečeno, že budou tyto vzpomínky nepravdivé. [...] Obraz, který v mysli zůstal z dob mládí, snad nevystihoval jednotlivostí zcela správně, snad byl zatemněn a pobledl dobou; když pak byl nyní znovu

vybaven, snad je světlejší, růžovější nebo tmavější, než byla událost sama. (Klumpar 1927, 67).

Pisatelé autobiografií se odvolávají na svou paměť, i když ne ve stejné míře. Všichni se o ní opírají při vytváření textu, který má zobrazovat jejich život, ale každý pociťuje ošemetnost paměti v něčem jiném, pro některého je to nemožnost zmocnit se znovu vzpomínek, pro jiného nepřesná reprodukce rozhovorů. Když Ivan Klíma v předmluvě k autobiografii *Moje šílené století* píše: „Nehodlám psát obvyklé paměti mimo jiné i proto, že mám od dětství mizernou paměť, zvláště pokud se jedná o doslovné znění rozhovorů“ (Klíma 2009, 8), pak naráží na standardní problém celého žánru.

Jakákoli metakognitivní vyjádření, reflektující práci paměti (pamatuji si, nepamatuji si, vzpomínám si apod.) vysouvají do popředí mentální procesy. Častěji jsou akcentovány v případě mezer v paměti nebo nedostatečnosti informací. Reflexe práce paměti je však přítomna ve všech textech autobiografií, protože jsou na ní založeny. Některé autobiografie jsou zčásti dokumentovány z externího materiálu: protokolů, zpráv, dopisů, poznámek, proslovů. Tyto dokumenty fungují jako podpůrné prostředky pro paměť:

Krátkodobá paměť, miní nejen vědci, ale i zkušenost, nás opouští mnohem rychleji než dlouhodobá, jejímž nedostatkem zas je, že časem splývá s fantazií. Teprve od roku 1955 vyčnívají nad mým životem jako vodící tyče ve vysokém sněhu denní zápisky, dost orientující, i když pro stručnost neúplné. Těch vlastně rozhodujících pětadvacet let života předtím dokládají jen zachované texty. (Kohout 2011, 885)

Dokumenty dodávají paměti externí impuls. Nejsou to vzpomínky samé, ale pomáhají vzpomínky oživovat. Kdyby byly vzpomínky pevné a stálé, tuto dokumentaci bychom nepotřebovali. „Tehdy nám ještě KGB dovolovala telefonovat si s Moskvou, a tak jsem čtrnáctého večer zavolał Šafarevičovi, abych se dověděl, jak vše proběhlo. Náš rozhovor jsem si podrobně zapsal, a teď ožil v paměti“ (Solženicyn 2003, 62).

Přehlížím znova skrovné počátky Moderní revue, všechno je v dáli, neurčité, fluidní, všechno se rozplývá v mlhách, a rozevru-li někdy starý ročník Moderní revue, abych v něm vyhledal některý detail a ožil paměť, mám často dojem, že mne ovívá vůně hřbitovních růží... Člověk se nemá příliš obracet do minulosti, jinak při pohledu vzad zkamení jako žena Lotova. (Karásek 1994, 186)

Autobiografie Alexandra Solženicyna je přeplněna takovými dokumenty. Snaží se jejich prostřednictvím doložit veškeré dění, které popisuje, v zájmu co nejpravdivějšího svědectví o stavu sovětské společnosti. Text je tak neustále prokládán dopisy, prohlášeními, zápisky, rozhovory, citacemi z knih apod.

Schoval jsem si zápisy z těchto schůzí, psal jsem si je přímo tam, přímo na koleně a téhož večera jsem si je za čerstvé paměti doplňoval. Nepůjdu do všech podrobností, ale pro později narozené by tu měl zůstat alespoň doušek vzduchu z toho sálu – možná by nebylo marné loknout si... (Solženicyn 2001, 53)

Po tomto úvodu doplňku z roku 1978 pak následuje dvacet stran přepisu dění na ÚV podle zápisů, včetně rozhovorů. Jindy se autoři snaží dohledat informace o událostech, které se zpětně ukázaly jako významné: „Vězni, kteří zůstali v takzvaném Tereziňském rodinném táboře v Birkenau, šli do plynu dne 7. července 1944. Tak to stojí v knihách, nalistovala jsem si to“ (Klügerová 1997, 132). Dokumenty, dokládající pravdivost autorových tvrzení, přerušují tok příběhu, proto je například J. J. Rousseau plánoval přiložit na konec svých *Vyznání*: „Poprosil jsem pana de Malesherebs, aby se vynasnažil opatřit mi ten dopis v kopii. Jestli ji od něho nebo od někoho jiného dostanu, najde ji čtenář ve sbírce dopisů, která má doprovázet Vyznání“ (Rousseau 1978, 142). Jindy mají přiložené či vložené dokumenty funkci především dokreslit tehdejší atmosféru, mají vnést do textu onu minulou perspektivu. Když mluví Ivan Klíma o cenzurních zásazích do časopisu, vkládá na dokreslení zápis ze svého deníku: „Jak to probíhalo, nejlépe přiblíží jeden můj deníkový záznam (z března šestasedmdesátého roku)“ (Klíma 2009, 501), nebo jak zdůvodňuje Pavel Kohout, když v textu cituje dopis zemřelému Heinrichu Böllovi: „I po dvaceti letech nabízí tak smutný obraz tehdejší situace, že stojí za to ocitovat jej skoro celý“ (Kohout 2006, 199). „Tuto zprávu o 15. červenci a jeho následcích jsem napsal už před delší dobou. Cituji ji zde doslova, možná právě její stručnost vyvolává představu o závažnosti toho, co se tehdy událo“ (Canetti 1998, 282).

Mnozí lidé mají sklon věřit, že jejich interpretace určité události uložené v jejich paměti je skutečnou reprezentací dané události, a nereflktují, že by paměť mohla vzpomínky nejen uchovávat, ale i upravovat. Autoři většinové produkce autobiografií nadále důvěřují paměti jako spolehlivé úschovně minulých událostí, která umožňuje, aby byly tyto události ve stejné podobě zopakovány v současném vědomí. Z toho plyne nebezpečí, že vzpomínky na určitou

událost budou deformovány tak, aby odpovídaly její následné interpretaci. Jiní autoři si však tento fakt uvědomují a tematizují ho:

To všechno jsem ovšem tenkrát vnímal velmi matně. Dnes si to už dokážu rekonstruovat na základě vzpomínek, doplněných pozorováním toho, čím jsem se od té doby stal, a porovnáváním starých i čerstvých prožitků v mé paměti. Takový postup je poněkud riskantní, protože kde je řečeno, že svým vzpomínkám nedodávám význam, jaký v nich nebyl, a že je dodatečně nezatěžuji emotivní hodnotou, kterou skutečné jevy, k nimž se vztahují, neměly, zkrátka že neoživuji minulost tendenčním způsobem? (Leiris 1994, 42)

Při psaní berou v úvahu nejen možnou proměnu vzpomínek, ale uvažují i o její pravděpodobné příčině. Často zjišťují, že jedna vzpomínka překryla jinou, starší, nebo že jejich paměť bezdůvodně spojila dvě různé vzpomínky v jednu:

Tak jsem byl přesvědčen, že jsem si zachoval vzpomínku na vstup Prusů do Rouenu. [...] Matka, s níž jsem později o tom mluvil, mi dokázala, že především jsem byl v té době příliš mlád, abych si mohl zachovat jakoukoli vzpomínku; a že nadto nikdy žádný občan rouenský nebo aspoň nikdo z mé rodiny by si nebyl stoupl na balkon, aby viděl jít Bismarcka nebo samého pruského krále, a že kdyby Němci pořádali průvody, byli by defilovali před staženými okenicemi. Jistě se má vzpomínka vztahovala k pochodňovým průvodům. (Gide 1933, 21)

V mé paměti je tahle příhoda nerozlučně spjata s jinou, mnohem dávnější: Když jsem byla docela maličká a seděla jsem právě na tomhle křesle, strčila jsem prstík do černého otvoru v zásuvce elektrického vedení. [...] A když na mě teď maminka mluvila, hleděla jsem skutečně na ten černý otvor uprostřed porcelánového kruhu, nebo jsem si ty dvě věci dala dohromady teprve později? (de Beauvoir 1969, 72)

Jedna, něčím významná vzpomínka či scéna může svou silou v paměti překrýt ostatní události jí podobné: „Bratrance – který byl později zabit ve válce – si dneska nedokážu vybavit jinak, než jak vypadal v době této příhody“ (Leiris 1994, 89). „Nařkla své sytě hnědé vlasy, že jsou vzpurné a tyranské, a pohrozila, že si je nechá zkrátit, což rok nato skutečně udělala, ale já si je vždycky vybavuji tak, jak vypadaly prvně, divoce spletené do tlustého copu“ (Nabokov 1998, 323). „Zanechav mě tu, odcházel zase domů, malý židovský mráček mezi velkými

berlínskými domy, občas se zastavil a zamával; dělal to po měsíce každého rána, ale zpětně, jak si ho pamatuju, to bylo vždycky poslední loučení“ (Tabori 2005, 57).

Vzpomínky se však nemusí ovlivňovat pouze navzájem. Mohou také podléhat rozkladnému vlivu imaginace: „Tento pohled, na který jsem nikdy nemohl zapomenout, mi později splynul s obrazy jednoho malíře, takže bych už nemohl říct, co je v něm původní a co přibylo z těchto obrazů“ (Canetti 1995, 42). „Občas se otevrou jiné dveře a objeví se štíhlá a tmavá silueta pana Pereverzeva... ale jeho tvář mi teď splývá s tváří Čechovovou, skřípec na nose má šikmo posunutý...“ (Sarraulová 1990, 81). Proměna tvaru vzpomínek může pramenit i z jiných zdrojů než z vlastní představivosti pisatele:

Když na ni myslím, jako bych měl před sebou [...] svou matku, takového drobečka velkého jako pimprlátka, jak tam stojí, čtyřikrát omotaná pletenou šálou, a vleče za sebou černočernou nákupní tašku, která váží dvakrát tolik co ona. [...] Nedaří se mi přesně určit zdroje tohoto básnění; patří mezi ně bezesporu Andersenovo Děvčátko se sirkami; dále snad epizoda Cosetty u Thénardierových; je však pravděpodobné, že všechno vyrůstá z nějaké velmi přesné osnovy. (Perec 1979, 42; 52)

Jindy se zdá, že paměť podlehla přání a sama vytvořila vzpomínku na to, co se nestalo, ale co by si člověk prožít přál: „Nemohl tam [Isaak Babel] pobývat nijak dlouho, ale mám pocit, jako bych ho byl po týdny vídal denně, [...] líbil se mi tolik, že se rozšířil v mé paměti“ (Canetti 1996, 324). Dochází pak někdy k přisvojení vzpomínky někoho jiného: „Ani teta, ani sestřenice Ela si nepodržely v paměti tuto zlomeninu, která pro mě byla zdrojem nevýslovné blaženosti, neboť vzbuzovala všeobecný soucit. [...] K události došlo tedy o něco později či o něco dříve a já v ní nebyl hrdinnou obětí, nýbrž prostým svědkem“ (Perec 1979, 99). „Je možné, že ve vzpomínkách pletu některé jeho nadávky se svými“ (Canetti 1995, 313).

To, co si pamatujeme, je zvláštní amalgám toho, co jsme vybrali, co se opravdu stalo, co jsme chtěli, aby se stalo a co jsme se snažili zapamatovat: „Memory itself is not a warehouse of finished stories, not a static gallery of framed pictures“ (Adams 1990, 171). I přes vědomí „falešnosti“ a nedostatečnosti paměti je možné, že se nás naše paměť snaží přesvědčit o tom, že jsme prožili něco, o čem racionálně usuzujeme nebo co vyvozujeme z jiných faktů, že se stát nemohlo: „Vybavuje se mi to naprosto zřetelně, v žádném případě to však nemůže být pravda. Důstojníci opravdu chodili v uniformách a já jsem helmu i flintičku měl, ovšem až tak dva roky po stávce, když už v Catatce nebyly bojové jednotky“ (García Márquez 2003, 60)

Chybné nemusí být v naší paměti pouze detaily či určitá fakta. Podle výzkumů kognitivních psychologů je možné člověku bez velkého úsilí „implantovat“ celé falešné vzpomínky (Garry – Polaschek 2000, 6). Pokud člověk pociťuje předkládanou událost jako koherentní, blízkou a ve fantazii jednoduše představitelnou, nebrání se začlenění této události mezi své vlastní vzpomínky, ačkoli se může jednat o událost sice typickou pro danou životní fázi, ale jím neprožitou: „[I]magining the past differently from what it was can change the way one remembers it“ (Ibid., 6). Vzpomínající využije svou představivost jako strategii vzpomínání. Představované události přijdou jedinci bližší, což on hodnotí jako potvrzení toho, že událost doopravdy prožil. A spolu s četností opakovaného vzpomínání, resp. představování, se zvyšuje i důvěryhodnost falešných vzpomínek (Thomas – Bulevich – Loftus 2003, 634). Čím častěji si událost upomínáme, čím častěji ji kupříkladu někomu vyprávíme, tím pravděpodobnější se nám zdá, že jsme ji také sami prožili. „[O]ur reconstructive memory processes are thoroughly capable of planting entirely false memories for events“ (Laney – Loftus 2008, 501). Falešné vzpomínky mohou být stejně přesvědčivé, detailní a emočně působivé jako vzpomínky pravé.

Vedle historické pravdy a od ní se lišící narativní pravdy, bychom tedy mohli analogicky mluvit i o pravdě paměti, o pravdivostním hodnocení vzpomínaných situací: „Víš jistě, že tenhle obrázek je opravdu v Maxovi a Moritzovi? Nebylo by lepší ověřit si to? – Ne, k čemu to? Jisté je, že obrázek zůstal spjat s touhle knížkou a že zůstal nedotčený i ten pocit“ (Sarrautová 1990, 34). Pravda paměti se může od historické pravdy odchylovat, ale zachovává si pro vzpomínající subjektivní hodnotu.

[P]aměť je pravda, protože paměť má zvláštní ustrojení, vybírá si, vyřazuje, mění, přehání, velebí i znevažuje; ale nakonec si vytváří svoji vlastní skutečnost, svoji nestejnorodou, avšak obvykle logickou verzi událostí; a nikdo, kdo má zdravý rozum, nikdy nevěří cizí verzi víc než své vlastní. (Rushdie 1995, 315)

Zatímco historikové zkoumají fakta, autobiograf si je pouze pamatuje a vliv imaginace je samozřejmě patrný i v autobiografiích. Lidská paměť se pohybuje na úzké stezce mezi fakty a fabulacemi. Výsledkem procesu práce na autobiografii je vždy osobní výběr a urovnání událostí. Máme tendenci si připisovat činy, dojmy a situace, na nichž jsme se nikdy nepodíleli. Lidská paměť podivuhodně manipuluje s informacemi, které do ní vstupují, fakta se v ní prolínají s fantazií. „[T]he allegiance to truth that is the central, defining characteristic of memoir is less an allegiance to a factual record that biographers and historians could check

than an allegiance to remembered consciousness and its unending succession of identity states, an allegiance to the history of one's self" (Eakin 2004, 125). Autobiografické vzpomínky nejsou tudíž spolehlivým zdrojem faktů, představují něco, co znovu a znovu objevujeme. Pokud je samotná paměť spojována s manipulací s pravdou, jak by pak mohla být literatura na ní založená historickou pravdu odrážet?

V. Autobiografická paměť

Autobiografie patří mezi žánry, které jsou určeny prací individuální paměti. Ty je možné označit jako „Gedächtnisgattungen“ (Nünning 2007b, 39). Je v nich tematizováno samotné vzpomínání a práce paměti, protože ty omezují a vymezují vznik textu autobiografie vůbec. Paměť není jen statickým fenoménem, který by informace jen uchovával, je to stále probíhající proces, dynamický mechanismus, týkající se jak ukládání dat, tak i získávání informací o minulé zkušenosti. Je přínosnější nehodnotit přesnost autobiografických vzpomínek v porovnání s historickou pravdou, protože vzhledem k jejich účelu vytváření životní historie není přesnost tím nejdůležitějším kritériem pro jejich konečný význam. Přesvědčení o hodnotě vzpomínek, ať už jsou ve skutečnosti pravdivé nebo ne, může být pro člověka významné při rozhodování, co bude součástí jeho životního příběhu. Proces vzpomínání z velké části určuje podobu autobiografie.

Část naší paměti, v níž jsou uloženy naše osobní osudy, se nazývá autobiografická paměť. Definuje se jako paměť individuálně prožívaných událostí, která se pojí s pocitem prožitku nebo „znovuprožíváním“ (Vlčková – Čermák, 2006, 243): „Vybavuje se mi nejen čas, místo a osoby, nýbrž i všechny okolní předměty, teplota vzduchu, jeho vůně, jeho barva, jistý místní dojem, který jsem zažil jen tam a na který mám vzpomínku tak živou, že se tam při ní znovu přenáším“ (Rousseau 1978, 113). „Mou paměť proniká pocit bezpečí, spokojenosti a letního tepla. Ve srovnání s tak silnou skutečností je přítomnost jen stínem. Zrcadlo přetéká jasně; do pokoje vletěl brundibár a bouchá se o strop. Všechno je, jak má být, nic se nikdy nezmění, nikdo nikdy nezemře“ (Nabokov 1998, 77). Obecně představuje autobiografická paměť souhrn osobně prožívaných událostí v životě člověka. Zahrnuje vzpomínky na specifické události a osobní fakta z našeho života, události a problémy, které souvisejí s námi samými. Tyto informace a zážitky mají přímý vztah k vnímání a prožívání vlastního „já“ v kontextu celoživotního vývoje vlastní individuality a identity, která se následně projevuje i v autobiografických textech.

Paměť má mnoho forem, na něž je možno ji rozčlenit, a největšími z nich jsou paměť krátkodobá a dlouhodobá, přičemž kritériem rozdělení je délka doby uchování zapamatovaného. Krátkodobá paměť, neboli pracovní či operační, není příliš silná a uchovává informace po několik vteřin či minut. Laické představě o paměti nejlépe odpovídá právě paměť dlouhodobá. V dlouhodobé paměti se uplatňuje kódování dle významu

a autobiografickou paměť je možné chápat jako subsystém dlouhodobé paměti⁵⁴. Ta slouží k uskladnění velkého množství informací a uchování informací po značně dlouhé časové intervaly – existuje hypotéza, že dlouhodobá paměť uchovává informace trvale, že z paměti nikdy nemizí, pouze se stávají stále hůře dostupnými. Největší podíl reflexe práce paměti v autobiografiích se týká právě zapomínání: „Byl to párek hrdliček. Ale konečně byl to on, jenž mi daroval, či prostě je strpěl? Má nevděčná paměť nechává tento bod nerozřešen...“ (Gide 1933, 112). „A teď mi vypověděla paměť: vrátil mi všechno a já to spálil, nebo dosud leží film v uralském lese?“ (Solženicyn 2001, 363). „Mnémosyné se projevila jako děvče velmi lajdácké“ (Nabokov 1998, 13). Mezery ve vzpomínkách jsou často explicitně tematizovány, zapomenuté není vynecháno a čtenáři zatajeno, ale je zmíněno. Zapomínání se dá se popsat jako selhání vybavování. Pokud je obtížné si určitou informaci vybavit, neznamená to ovšem, že je zapomenuta, pouze bylo ztraceno vodítko, které k informaci vedlo a které bylo vytvořeno v průběhu kódování: „Při psaní této knihy člověk neustále naráží na vzdorovitost paměti, která se brání [...] vydat, co jednou ukryla“ (Flusser 1998, 43). Většina autorů si je nedostatečnosti paměti vědoma a neexistenci vzpomínky nespojuje jednoduše s neexistencí faktu: „Nepamatuji se, že bych ji během celého svého pobytu v Turennově střední škole viděl (to neznamená, že nepřišla; znamená to, že si to nepamatuji.)“ (Perec 1979, 145). „Nikdy se tam neobjeví ani na okamžik. – Byla by se tam objevila, kdybys byla z těch, jimž bylo dáno uchovat si vzpomínky sahající hodně daleko nazpět...“ (Sarautová 1990, 33). Někdy se však autor v průběhu psaní nespokojí s konstatováním nespolehlivosti a nedokonalosti paměti a během práce na textu se různými způsoby snaží chybějící informaci v paměti nalézt, a zároveň tento proces v textu reflektuje:

Také naše falešná jména mi vypadla z paměti. Od konce války jsem si na ně už nevzpomněla. [...] Jeho americká dcera říká, že jde o vzorový případ potlačování. Já v tom spíš vidím zdravé zapomínání. Poté, co jsem napsala tyto řádky, mi to zapomenuté jméno přece jen nebylo lhostejné. Vytočila jsem číslo své matky v Los Angeles [...]. (Klügerová 1997, 170)

⁵⁴ Endel Tulving v knize *Organization of Memory* (1972) rozdělil dlouhodobou paměť na dva typy. Prvním je sémantická paměť, která se v podstatě týká vědomostí o světě. Vztahuje se k věcem, které jsou na zkušenostech člověka nezávislé. Jedná se o uchování údajů jako obecné informace či školní znalosti. Je to schopnost zapamatovat si neosobní fakta, v určité míře i kulturně sdílená, a jednotlivé informace. Epizodická paměť se naopak týká událostí souvisejících s vlastním životem jednotlivce, zabezpečuje zapamatování konkrétních prožitých událostí. Zatímco obsah sémantické paměti tvoří obecná fakta, nezávislá na časovém a osobním kontextu, epizodická paměť zachycuje naopak osobní prožitky, spojené s místem a časem, a proto je někdy nazývána též osobní paměť. Autobiografická paměť utváří osobní historii jednotlivce, a proto se liší od jiných typů paměti, jak původem vzniku, tak specifickou funkcí (Vlčková 2005, 7). Je to paměťový systém, sdružující jak epizodické vzpomínky, tak i sémantická fakta. Neshoduje se tedy pouze s pamětí epizodickou, jak by se na základě Tulvingova rozdělení mohlo zdát, ale přesahuje ji.

Z čiré radosti ze života lemtávala slanou vodu z Colettina kyblíku. Vzpomínám si, že na něm byl obrázek plachetnice, západ slunce a maják, ale nedokážu si vybavit jméno té fenky, a to je mrzuté. [...] Znovu se pokouším vzpomenout si na jméno Colettiny fenky – a skutečně, jsem vyslyšen! Na těch vzdálených plážích, nad třpytivými večerními písky minulosti, kde se každá šlépěj zvolna zaplňuje vodou a západem slunce, se najednou vznáší a letí ke mně, rozechvělé ozvěnou: Floss, Floss, Floss! (Nabokov 1998, 151– 153)

Přesto nemůžeme považovat proces zapomínání pouze za nežádoucí proces. Chrání nás před zahlcením, bezcenné informace člověk účelně zapomíná. Autobiografická paměť je ze všech forem paměti na poruchu náchylná nejvíce. Ztráta mnohých údajů však spočívá v obrané mechanismu, vytěsnění negativních či nepříjemných informací: „Od té doby jsem se naučil zapomínat na jiné hrůzy, vlastní i cizí“ (García Márquez 2003, 257).

Brzy uvidíme, jak jsou vzpomínky na zbytek mého života odlišné. Vracet se k nim znamená oživovat jejich hořkost. [...] a proto ty vzpomínky pokud možno zapuzuji; často se mi to daří do té míry, že si je nemohu vybavit, když bych to potřeboval. Tato schopnost zapomínat na útrapy je útěchou. (Rousseau 1978, 235)

Pro rozpoznání práce paměti, jak se projevuje v autobiografiích, je třeba přiblížit její fungování z psychologické perspektivy. Paměť může být definována jako úložiště informací, zároveň však také jako proces. Především je však v moderní psychologii chápána jako systém, vyznačující se komplexní, mnohaúrovňovou hierarchickou organizací s množstvím vzájemně propojených vazeb nejen uvnitř tohoto systému, ale také dalšími komponentami psychiky. „Lidé používají vzpomínky způsobem, který reflektuje jejich hierarchickou organizaci“ (Vlčková 2005, 15). Člověk uchovává informace v paměti ve formě určitých znalostních struktur. Tyto struktury představují abstraktní kategorie, které pojmenovávají a organizují specifické události (Ibid., 15). Za vytváření hierarchicky strukturovaného modelu zodpovídají hodnotící a kategorizační principy⁵⁵.

Údaje jsou v autobiografické paměti uspořádány podle významu a v závislosti na vzrůstajícím stupni obecnosti. Výsledná struktura má přibližně tento charakter: na nejnižších úrovních organizace informací jsou uchovávány specifické, konkrétní životní události a detaily

⁵⁵ Hodnotící princip je organizačním principem založeným na hodnotě, která se odvíjí od hodnotových preferencí individua. Informace s větším hodnotovým významem jsou řazeny na vyšší pozice v hodnotové hierarchii. Kategorizační princip znamená, že lidé organizují informace podle abstrakce a obecnosti. Specifické události a jejich detaily jsou v této struktuře organizovány na nejnižší úrovni (Singer 1995).

těchto událostí, na vyšší úrovni organizace lze identifikovat události, příslušející určité třídě nebo kategorii událostí. Martin A. Conway (2001) rozdělil autobiografické informace na tři úrovně, podle toho, jak jsou organizovány: životní období (*life periods*), které si můžeme představit jako velké tematické události, rámcové události (*general events*) a specifické události (*event-specific knowledge*). Úrovně se od sebe liší v pojmové a časové specifikaci. Pojmová specifikace určuje, jak velký je rozsah abstrakce či konkrétnosti událostí. Časová specifikace označuje, jak velké jsou časové intervaly.

Životní období jsou nejabstraktnější a časově nejrozsáhlejší strukturou autobiografických znalostí. Zahrnují informace o jiných osobách, místech různých událostí, pocity a hodnocení, vztahující se k tomuto časovému období jako celku (např. chození na střední školu). Životní období jsou chápána jako abstraktní mentální modely lidského „já“ v určitém načrtnutém časovém období, které je definováno specifickým tématem (Vlčková 2005, 18), jako například práce, vztahy, studium apod. Existenci takových rozsáhlejších období potvrzují i sami autobiografové: „Jsem špatný pamětník. Období, zevnějšek lidí, setkání, to vše propadá sítem mé paměti téměř beze stop, pamatuji se vždy jen na skupiny událostí, které se mi sdružují v mohutné, volné bloky!“ (Márai 2003, 251). Rámcové události jsou paměťovým záznamem obecných událostí, který sděluje přibližnou sérii jednotlivých úkonů v těchto událostech. Obsahují informace o jiných osobách a činnostech či lokalizaci událostí. Nejsou to události samy, ale i schémata, do nichž jsou události zasazeny a která určují jejich význam. Po určité době hrozí jednotlivým, konkrétním událostem uchovaným v paměti riziko zapomenutí, proto jsou integrovány do širšího kontextu rámcových událostí. „Událost mizí z aktuální paměti, „znepřesňuje se“, stává se nikoli jedinečnou, ale do jisté míry přejímá rysy sobě podobných“ (Kubíček 2011, 657). Paměť nově zapamatované údaje spontánně spojuje se staršími informacemi a začleňuje je do širších celků, což může vést k jejich větším či menším modifikacím.

Rámcové události představují zobecněnou strukturu takového typu událostí, které se v životě jedince opakují. Vzpomínka na určitou událost je obvykle zpřístupněna prostřednictvím úrovně rámcových událostí, ačkoliv se informace, kterou hledáme, nachází na úrovni specifických informací (Vlčková 2005, 18). Tato rámcová schémata nebo scénáře nenapomáhají pouze uchování a vybavení vzpomínky, mají rovněž manipulativní povahu. Lidé si často pamatují i podrobnosti určité specifické události, která se však nikdy nestala. Je tomu tak proto, že jsou to podrobnosti typické pro typ této události. Nebezpečí takovéto schematizace a přizpůsobení vlastní vzpomínky obecně sdílenému rámci si uvědomují i autoři autobiografií. Nathalie Sarrautová při popisu dětství ve své autobiografii *Dětství* naráží na

otázku, zda její prázdniny opravdu vypadaly tak, jak si je pamatuje, nebo zda je paměť upravila do podoby idealizovaného dětského ráje:

Město, kam jedeme, má jméno Kamenec-Podskok. Strávíme tam léto, u strýčka Gríši Šatunovského, toho z maminčinych bratrů, co je advokátem. To, k čemu míříme, to, co mě čeká tam v dálce, má všechny ty vlastnosti, jimiž se vyznačují „krásné vzpomínky z dětství“... ty vzpomínky, jaké ti, kdo je vlastní, staví zpravidla na odív s jistým nádechem pýchy.

Tady končí ty „krásné vzpomínky“, které ti dělaly tolik starostí... příliš odpovídaly příslušným vzorům... – Ano... dost rychle se jim podařilo vrátit se zase k tomu, že se podobají jedině sobě samým... (Sarraitová 1990, 23; 29)

V mnoha textech je možno vysledovat tematizaci stejných událostí, které jako by nevyhnutelně patřily k určitému období a jejichž popis se nápadně podobá. Tematizace události dostává někdy nádech jakéhosi autobiografického klišé, které je třeba v textu zmínit. Dětskou náklonnost, „první lásku“ k roztomilé blondáté holčičce zmiňují například Lustig (2009, 12), Canetti (1995, 69) nebo Sartre (1965, 82). Podobně se často v autobiografiích vyskytují témata nespravedlivého potrestání: Rousseau (1978, 31), Klügerová (1997, 31), nezkaženosti: Canetti (1995, 160), Steiner (2011, 43) nebo naopak brzkého sexuálního zasvěcení⁵⁶: Tabori (2005, 11), Kohout (2011, 906). Není možné tvrdit, že tyto vzpomínky nečerpají z konkrétních událostí pisatelova života, ale byly zapamatovány a upraveny na základě sdílených schémat, která jejich vybavení ulehčila, ale zároveň zařadila události do obecného scénáře, v němž se ztrácí angažovanost a prožitost události autorem autobiografie.

Na nejnižší úrovni zobecnění se v paměti nacházejí specifické informace, které se vztahují k určitým činnostem. Délka jejich trvání je udávána v sekundách až hodinách a postupem času se na úkor jedinečných podrobností slučují s rámcovými událostmi do obecného scénáře, který zahrnuje klíčové události, zkušenosti a jednání, typické pro danou situaci. Poté, co je specifická informace zahrnuta ve scénáři, lze si jednotlivě vybavit pouze takové prvky události, které jsou nějakým způsobem výrazné.

V reálných životních situacích předchází zkušenost ovlivňuje způsob, jak a co si vybavíme. Při vzniku autobiografie hraje větší roli znovupoznání, tedy uvědomění si věci, kterou jsme již zažili v minulosti, než spontánní vybavování. Zapamatování samo může být spontánní, nebo úmyslné, ale naše paměť má vlastní vůli:

⁵⁶ Srov. „Naše nevinnost mi dnes připadá skoro nestvůrná ve světle různých ‚sexuálních zpovědí‘ (vyskytujících se u Havelocka Ellise a jiných), v nichž se prckové všech pohlaví páří jak pomatení“ (Nabokov 1998, 205).

Když jsem vystoupila na přístavní můstek naší lodi, dívala jsem se upřeně na své boty a na zem pod nimi a myslela si: „Tento okamžik si musíš pamatovat, tuto chvíli, kdy opouštíš Evropu.“ Moje paměť přijala tento pokyn takřikajíc s pokrčením ramen a onen okamžik zachytila. Ale byl to nevýznamný okamžik, protože na lodi jsme byly zase vystěhovalci – jako v předchozích týdnech. Stávalo se to často: vědomě jsem si chtěla pamatovat slavnostní nebo zdánlivě typické chvíle, a pokaždé byly bezvýznamné. Důležité okamžiky se ukázaly jako důležité nebo typické až poté, co prošly filtrem vzpomínek. (Klügerová 1997, 208)

Paměť si nic nedělá ani z příkazu, že si nemáme zapamatovat nic: „Nabízí se mi jen samá neštěstí, samé zrady, samé podvody, jen vzpomínky truchlivé a drásavé. Pro všechno na světě bych chtěl to, co mám říct, pohřbit v noci času“ (Rousseau 1978, 237). Proces vzpomínání (a tedy i to, zda se událost následně objeví v textu autobiografie), je ovlivňován několika faktory. Kromě vnějších činitelů a rušivých podnětů a vlastností konkrétního jedince (respektive jeho psychický stav) jsou to osobnostní činitele, jakými jsou emocionalita, motivace, cíle.

To, co si pamatujeme, je do jisté míry určováno emocionálním zaujetím a naší emocionální reakcí na událost. Vyšší intenzita emocí, ať už pozitivních nebo negativních, je předpokladem lepšího kódování a vybavení vzpomínek. Lidé si lépe uchovávají vzpomínky na emočně nabitě situace než na situace emočně ploché. Je tomu tak proto, že emočně významné události jsou lépe kódovány a organizovány. „Nejtrvalejšími obsahy autobiografické paměti jsou vzpomínky na osobní zážitky, které měly výrazný emocionální doprovod“ (Plháková, 2005, 206). „Zřejmě jsem tento konflikt prožívala velmi intenzívně, když si tak dopodrobna vzpomínám na obrázkovou knížku, z níž mi Luisa četla o Charlottě“ (de Beauvoir 1969, 10). Čím živější city událost provázely při jejím prožívání, tím živější vzpomínky na tuto událost budou: „Ještě když píši tyto řádky, cítím, jak se mi zrychlil tep; ony chvíle budu mít vždycky před očima, i kdybych žil tisíc let. Ten první pocit násilí a nespravedlnosti zůstal tak hluboko vryt v mé duši, že všechny představy, které se ho nějak dotýkají, vzbuzují ve mně znova ono první dojetí“ (Rousseau 1978, 31)⁵⁷. Naše paměť dost dobře neví, co si má počít s každodenními skutečnostmi. Jen máloco z toho nenápadného, co se kdysi kolem nás dělo a nacházelo, je s to rekonstruovat. Paměť snadněji zachycuje to, co se mění, než to, co zůstává stejné. To, co máme každý den kolem sebe, jako by se v důsledku našeho každodenního styku neměnilo – proto nám nudné a nezajímavé věci snadněji z paměti mizí: „Od té doby jsem byl

⁵⁷ Tomu však odporuje pasáž z Goethovy autobiografie, ve které naopak přílišnému emočnímu zanícení připisuje schopnost překrývat minulé události: „[P]roto se násilím prodralo moje nitro na povrch a to byla také příčina, proč se tak málo pamatuji na jednotlivé příhody“ (Goethe 1998, 454).

považován za ohrožené dítě, jehož fantazie se nesmí příliš dráždit; mělo to za následek, že jsem celé měsíce poslouchal jen nudné příběhy, které jsem všechny zapomněl“ (Canetti 1995, 35). „O tomto období mládí mám představu velmi zmatenou. Neodehrálo se v něm téměř nic, co by zaujalo mé srdce natolik, abych si na to uchoval jasnou vzpomínku“ (Rousseau 1978, 119). Emočně nezajímavé události zapomínáme snadněji, naopak nejspíše se zapamatuje to, co je neočekávané a překvapivé: „Netrvalo příliš dlouho a v první zimě 1924–1925 se dostavilo osvícení, jež určilo celý můj další život. [...] Nikdy jsem nezapomněl, co se té noci událo. To osvícení mi utkvělo v paměti jako jediný okamžik, po pětadesáti letech – přesně tak dlouho to je – je cítím jako něco nevyčerpatelného“ (Canetti 1996, 143).

V autobiografické paměti jsou vedle emočně silných vzpomínek lépe kódovány a vybavovány také vzpomínky, které mají vztah ke vzpomínajícímu, které se nějak vážou k jeho individuálním motivům a cílům. Člověk si zapamatovává především to, co má pro něj význam, s čím je více obeznámen, události, které jsou spojené s jeho zaměřením. Platí fakt, že každý jedinec kóduje a zpracovává své zkušenosti odlišným způsobem. Autobiografická paměť může být z těchto důvodů interpretována a řízena minimálně z určité části podle osobních cílů a potřeb individua. Události spojené s vyšší rovinou osobních cílů budou zřetelnější a dostupnější pro vybavení. Výše pravděpodobnosti, že si něco zapamatujeme, závisí také na tom, jak často si to připomínáme. Vzpomínka na událost funguje jako nácvik zapamatování a snižuje rychlost zapomínání.

Autobiografická paměť vyrůstá a mění se společně s námi. Vybavování a vzpomínání je tak ovlivněno jak věkem vzpomínajícího, tak věkem, na který je vzpomínáno. Speciální okruh vzpomínek tvoří první vzpomínky, vzpomínky na rané dětství. Kromě své nespolehlivosti jsou totiž spojeny také s obdobím, v němž se pro dospělého člověka žádné vzpomínky nevyskytují. Tato raně dětská ztráta paměti se nazývá infantilní amnézie. Jednoduše ji lze definovat jako neschopnost vybavovat si v pozdějším věku jakékoli vzpomínky na události prvních tří až pěti let. V jejím rozsahu však existují značné individuální rozdíly: „Nevím, co jsem dělal do pěti či šesti let. Nevím, jak jsem se naučil číst; vzpomínám si jen na četbu prvních knih a na to, jak na mne působily; od té doby trvá bez přerušení moje sebeuvědomění“ (Rousseau 1978, 21). „Když pronikám do svého dětství (což je zážitek, který se takřka vyrovná pronikání do vlastní věčnosti), vidím probouzení vědomí jako řadu záblesků s postupně se zkracujícími intervaly. Záblesky se nakonec slévají v zářivé pruhy vnímání, skýtající paměti vratkou oporu“ (Nabokov 1998, 19).

Existuje několik způsobů vysvětlení fenoménu infantilní amnézie. Starší teoretická vysvětlení interpretují tento problém jako selhání v procesu vybavování (vytěsnění,

nedostatečné propojení mezi počátečním kódováním a pozdějším kontextem vybavování) anebo jako neschopnost uchovávat informace v paměti (v důsledku nezralosti percepčních nebo neurologických struktur, nedostatečná kódovací schopnost) (Vlčková 2005, 44). Předpokládanou příčinou je odlišný způsob zpracování a uložení těchto informací, související s nezralostí některých částí mozku. Lidský mozek je údajně v prvních letech po narození ještě tak málo rozvinutý, že není schopen zachovat stopy zážitků.

Kognitivní psychologie vysvětluje dětskou amnézii z hlediska rozdílu mezi tím, jak kódují své zážitky děti a jak je organizují dospělí. Dospělí strukturují své vzpomínky pomocí verbalizovatelných kategorií a schémat, zatímco malé děti ukládají své zkušenosti do paměti v preverbální, názorné a citové podobě (Šobková – Plháková 1999, 52). Jedna interpretace souvisí s tím, že u malých dětí je jazyk dosud ve vývoji. Během jazykového vývoje se mění struktura dětského mozku způsobem, který znemožňuje přístup k velmi raným zážitkům. Z tohoto důvodu si děti mohou vybavovat autobiografické vzpomínky až od takové věkové úrovně, na níž byly schopny užívat jazyk a uchovat si tak verbálně uchopitelné autobiografické vzpomínky. První vzpomínky a postupné mizení ztráty paměti jdou tak ruku v ruce s rozvojem nejrůznějších řečových dovedností. Děti začínají chápat a samy používat gramatické vztahy, učí se, že sloveso v minulém čase odkazuje na něco, co se již stalo (Draaisma 2009, 34).

Podle vývojových psychologů jsou děti mezi prvním a druhým rokem schopné uchovávat informace v paměti⁵⁸, relativně dobře rozumí řeči a reagují na ni. Tvrdí proto, že autobiografická paměť pravděpodobně nemůže začít fungovat dříve, než se v dětské psychice vytvoří jasně ohraničená psychická struktura, která bývá nejčastěji označována jako sebepojetí nebo sebeobraz. Ve věku 24 měsíců se vědomí „já“ stává již natolik funkční, že může sloužit jako vztažný bod či rámec, kolem něhož mohou být vzpomínky na osobně prožité události v paměti organizovány (Vlčková 2005, 26). Toto primární uvědomění vlastního „já“ je nezbytným předpokladem kódování a vybavování. Dokud neexistuje „já“ nebo „sám“, nemohou být ani zážitky ukládány jako osobní vzpomínky, tedy dokud není vědomí „já“ jako objektu vytvořeno, nelze kódovat a vybavovat takové vzpomínky, které se k němu vztahují. Počátek autobiografické paměti a s ním související vymizení amnézie nastává již ve dvou letech (Šobková – Plháková 2000, 53). V řadě autobiografických textů je první vzpomínka spojena s uvědoměním si vlastní totožnosti. Vladimir Nabokov datuje uvědomění si sebe sama do léta 1903, do svých čtyř let. Prvním zábleskem v temnotě bylo pro něj zjištění, že on a jeho

⁵⁸ Již dvou až tříměsíční děti se mohou naučit celkem složité asociace a děti, které teprve začínají mluvit, mají schopnost si vybavovat události, které se udály dávno před tím. To znamená, že problémem není ukládání informací v paměti, ale neschopnost si je vybavit (Baddeley 1999, 237).

rodiče mají každý nějaký věk; toto vědomí „bylo spojeno s vnitřním uvědoměním, že já jsem já a moji rodiče jsou moji rodiče“ (Nabokov 1998, 19). Schopnost porozumět spojení minulého a přítomného „já“ je rozhodujícím předpokladem pro vznik autobiografické paměti.

Do pozdějšího věku – do předškolních let – situují ukončení dětské amnézie a vznik autobiografické paměti sociolingvistické teorie. V rámci těchto teorií je zdůrazňován vliv interakcí na utváření autobiografických vzpomínek. Děti si osvojují nové formy kognice na základě aktivní interakce s dospělými. Zastánci této perspektivy připisují klíčovou roli v tomto procesu rané komunikaci mezi rodičem a dítětem. Na základě způsobu, jakým rodič s dítětem komunikují o minulých událostech, si dítě osvojuje, jak a co si pamatovat, což ovlivňuje způsob, jakým jsou minulé události formovány a zpracovávány v paměti (Vlčková 2005, 47). Georges Perec přišel v dětství o oba rodiče a možná také proto si nevybavuje skoro nic ze svého dětství: „Nevím, kde se přetrhaly nitky, které mě svazují s mým dětstvím. [...] Mé dětství patří mezi ty záležitosti, o nichž vím, že skoro nic nevím. A přece stojí za mnou, je půdou, na které jsem vyrostl, patřilo mi, ať už tvrdím sebezatrželeji, že mi nepatří“ (Perec 1979, 19). Dospělí pomáhají dětem formulovat rané autobiografické vzpomínky tím, že si s nimi o jejich zážitcích povídají a nutí je vzpomínat na různé události. Dětské vzpomínání na to, co ten den dělali, a vyprávění o tom se příliš neliší od psaní autobiografie: „[B]oth belong to a single, continuous, lifelong trajectory of self-narration“ (Eakin 1999, 113). Tak se však zároveň vytváří ošemetná situace – autobiograf si mnohdy není jist, zda si události, které měly pro něj v dětství význam, skutečně pamatuje, nebo zda o nich jen slyšel vyprávět: „Chceme-li se rozpomenout, co se nám přihodilo v nejranější době našeho dětství, stává se nám často, že zaměníme to, co jsme slyšeli od druhých, s tím, co opravdu uchováváme z vlastní názorné zkušenosti“ (Goethe 1998, 9). Na to naráží už sv. Augustinus, který nenachází žádného garanta pravdy svých *Vyznání*, kromě Boha (Gölter 1995, 367), když se snaží popsat počátky svého dětství:

Tvé milosrdenství mně hned poskytlo útěchu, jak jsem slyšel od rodičů podle těla, z nichž jsi mne v čase utvořil. Já sám se na to nepamatuji. [...] Potom jsem také začal se usmívat, nejprve ve spánku, pak i v bdění. Tak mně alespoň bylo řečeno a uvěřil jsem tomu, poněvadž totéž vidáme u jiných nemluvnat; neboť paměť má tak daleko nesahá. (Augustinus 2006, 16)

Podobně i další reflektují nejistotu o pravdivosti svých vzpomínek, vědomí, že jde spíše o konstrukci dřívějších zážitků, to že první vzpomínky nelze vždy oddělit od příběhů, které kolují v naší rodině: „Vše, co zde povím, dozvěděl jsem se samozřejmě o mnoho později buď

od své matky samé nebo od starších bratranců“ (Gide 1933, 25). „Dle nejistých fám, rozsévaných dámami z rodiny, jsem nechtěl být narozen“ (Tabori 2005, 5). „Collaborative work of the family memoir“ (Egan – Helms 2004, 217) může individuální paměť stimulovat, podpořit, ale také zkreslit nebo pokřivit.

Stává se zřídka, že si nejsem úplně jistý, která vzpomínka je má vlastní a která ke mně přišla z druhé ruky, ale tady opravdu váhám, zvláště proto, že o mnoho let později mi matka ve chvílích, kdy měla náladu si zavzpomínat, pobaveně vyprávěla o plamenné lásce, kterou nevědomky zažehla. Mám před očima pootevřené dveře do salónu a uprostřed něj Orda, našeho Orda, jak na kolenou lomí rukama před mou mladou, krásnou a ohromenou matkou. Skutečnost, že koutkem oka své fantazie jako bych viděl vlnění romantického pláště okolo Ordových rytmicky se zvedajících ramen, mě přivádí na myšlenku, že jsem do potměšitého pokoje v našem apartmá v Biarritzu [...] možná přenesl cosi z dávnějšího lesního tance. (Nabokov 1998, 157)

Pokud si ale vzpomínám, měl můj nejstarší bratr dvě nehody – o té jedné ani nevím, jestli si na ni doopravdy pamatuju, anebo jestli jsem si ten výjev dávám dohromady podle toho, co jsem slyšel vyprávět, protože jsem byl tenkrát ještě hodně malý; k té druhé došlo, když mi bylo asi deset let. (Leiris 1994, 97)

U Nabokova a Leirise je vidět, že reflektují nejen to, že by jim vzpomínka nemusela náležet, že jde o vyslechnutou příhodu, ale také to, že je možné si tyto slyšené příběhy přisvojit a považovat je za vlastní vzpomínky, které je však možno odhalit jako falešné, jak je tomu například i v pasáži u G. G. Márqueze: „Na dům, kde prožili líbánky, matka tak toužebně vzpomínala, že my starší bychom ho dokázali popsat místnost od místnosti, jako kdybychom tam sami žili, a dodnes je to jedna z mých falešných vzpomínek“ (García Márquez 2003, 57). Jedná se především o události z dětství, u nichž často nemáme jistotu, zda se opravdu staly, nebo zda nám jen někdo pouze nevyprávěl: „Simply listening to other share their own memories might be enough to transform autobiographical memory“ (Wade – Laney 2008, 591). Je tedy nepochybné, že první vzpomínky mohou být naprosto nespolehlivé. A nejen první vzpomínky, autoři autobiografií si často uvědomují, že vzpomínky na dětství podléhají idealizaci: „Like every one in the world I had so thoroughly re-created my childhood, in my own fancy, that Truth was utterly lost“ (Anderson 1926b, xvi). Dětství jako celek je viděno jako ztracený ráj, negativní momenty bývají často zapomenuty ve prospěch vzpomínek

příjemných, a to i v dobách, které samy byly vnímány jako tragické. Autoři, kteří zažili hrůzy druhé světové války jako děti, se někdy nevyhnou tendenci vzpomínat na toto období ve spojení s vlastním dětstvím či dospíváním jako na čas v porovnání se současností lepší: „Dnes, o sedmdesát let později, si nejjasněji vzpomínám na dotyk jejích rtů na mém nose a zapomínám na mašírující holínky i vychrtlá těla. Blaženost hlupáka“ (Tabori 2005, 70). Ivan Klíma a Arnošt Lustig o svém dětství v Terezíně píší: „Možná mě klame paměť, která vypudila nepříjemné vzpomínky, ale dnes mi připadá, že jsem nevnímal nějaké kruté utrpení – přijímal jsem to všechno jako zajímavou změnu“ (Klíma 2009, 22).

Ted' vzpomínám na Terezín se zvláštní nostalgií. Vím, že to bylo hrozné místo, ale život je všude. Tak si vybírám rozinky z toho velkého panoramatu Terezína. Byl hnusný, ale najednou se mi skládá to hezčí. Snad je to lidská povaha. I z toho nejhoršího si vybereme to malinko lepší. Takže ted' si ho připomínám skoro se steskem. Asi se to stává, když si člověk v pozdějším věku vzpomíná na mládí. (Lustig 2009, 41)

První osobní vzpomínky jsou záblesky, izolované obrazy, nejenže před nimi nic nepředchází, často po nich také dlouhou dobu nic nenásleduje (Draaisma 2009, 23). První vzpomínky na dětství se často neřídí chronologií, ale citovou logikou (*Gefühlslogik*) asociací (Neumann 1970, 87). V mentálních reprezentacích zážitků z raného dětství, které často text autobiografie otvírají, převládají preverbální vzpomínky, představy charakteru vizuálního, nebo senzuálního vůbec, emoční prožitky. Jde spíše o nekonkrétní scény či útržky scén, v nichž hrají důležitou roli dojmy a pocíťovaná atmosféra: „Tyto venkovské slavnosti patří jistě k prvním dojům, na něž se dovedu rozpomenout“ (Goethe 1998, 21). U Eliase Canettiho a Simone de Beauvoir v paměti v první vzpomínce do popředí vystupuje barva: „Má nejranější vzpomínka tone v červené. Dívka nesoucí mě na rukou se mnou vychází ze dveří, podlaha přede mnou je červená, nalevo vede dolů schodiště, rovněž červené“ (Cenetti 1995, 9). „Z prvních let života mi zůstalo sotva víc než zmatený dojem: cosi červeného, černého a teplého. Červený byl byt, a také aksamitové potahy, jídelna ve stylu Jindřicha II, hedvábí s kresbou“ (de Beauvoir 1969, 8).

„Nein, das tues du nicht“... „Ne, to neuděláš“... Špatně ji rozeznávám... nemůžu se vidět, ale cítím to, jako kdybych to dělala právě ted'. ... V těchto slovech plyne něco hustého, těžkého, a to, co se valí takto v jejich proudu, se noří do mne, aby rozdrtilo, co se hýbe, co se chce vztyčit. (Sarraitová 1990, 11)

Mnohdy jde spíše než o první vzpomínky na určité události o první zapamatované vnímané zvuky či výjevy, jak vypočítává Adalbert Stifter. První vjemy: „Es waren Klänge,“ první orientace: „Es war unten,“ první počitky: „Etwas wie Wonne und Entzücken,“ první vzpomínky: „Ich erinnere mich an Strebungen, die nichts erreichten und an das Aufhören von Entsetzlichem“ (Stifter 1972). Místo faktů se v paměti z raného dětství nacházejí jen pocity: „Gaša a druhá služebná... vzpomínám si jen na její přítomnost...“ (de Beauvoir 1969, 47). „Jenom podle fotografie si připomínám svého otce, s vousem do hran zastřiženým, s černými vlasy dosti dlouhými a kučeravými; bez tohoto obrázku nepamatoval bych se na nic než na jeho svrchovanou jemnost“ (Gide 1933, 13). Samozřejmě, že vedle nezřetelných a pocitových vzpomínek může první vzpomínku v paměti reprezentovat naprosto konkrétní a situovaná příhoda: „První vzpomínka, kterou mi má paměť zachovala, se týká čehosi zcela nepodstatného: maminka mě vzala na nákup dolů do Vysočan a požádala mě, abych jí připomněl, že má tatínkovi koupit noviny. Byl to pro mě tak důležitý úkol, že si jej pamatuji dodnes“ (Klíma 2009, 9).

Autobiografická paměť jako určitá lidská dispozice prochází v průběhu života změnami v závislosti na biologickém a psychosociálním vývoji osobnosti a její vývoj je spojen s celkovým vývojem kognitivních schopností. Významným obdobím pro utváření autobiografické paměti je období puberty a adolescence. Období adolescence je bohaté na takové události, které se odehrávají poprvé v životě jedince a nadále ovlivňují průběh jeho života. Jedinečnost a specifičnost těchto vzpomínek hraje významnou roli při jejich zapamatování. Zažíváme tehdy často zcela novou zkušenost. S každým dalším uplynulým rokem však získá něco z těchto zážitků na automatické monotónnosti, kterou si takřka přestaneme uvědomovat. Všechna tato „poprvé“ mají tedy zvláštní význam, a proto je jednodušší si je zapamatovat: „Vzpomínám si na každou noc, na každý den. Všechno, co člověk prožije poprvé, se mu výrazně vtiskne do paměti. Do jeho racionální paměti“ (Lustig 2009, 56). V mládí a rané dospělosti navíc zažíváme události, které utvářejí naši osobnost. Lidé, když zestárnou, si vzpomínají na události, které je zformovaly v ty, jimiž nyní jsou. Shoda mezi současným „já“ a zážitky, které toto „já“ utvářely, vede asociace stáří samozřejmě do mládí (Draaisma 2009, 210). Adolescence je období, kdy se stále něco děje, kdy člověk neupadá do stereotypu, ale objevuje nové skutečnosti, zatímco staří lidé nemají dostatečnou kapacitu psychiky k tomu, aby mohli věnovat pozornost takovému množství podnětů jako ve svém mládí. Viléma Flusser ve své autobiografii *Bezedno* píše, že v paměti se vyskytují

„intenzivní období, v nichž se počítá každá minuta, a jiná, při nichž se proud času téměř zastavuje“ (Flusser 1998, 79).

Fakt, že autor autobiografie bývá většinou v pokročilém věku⁵⁹, je patrný na struktuře jeho příběhu, který o svém životě vypráví. Ten totiž zrcadlí jistou charakteristiku autobiografické paměti, která je spojena se stářím: „Moje představivost, která v mládí vždycky mířila dopředu, ohlíží se teď nazpět a těmi sladkými vzpomínkami mi nahrazuje naději, kterou jsem navždy ztratil. V budoucnu už nevidím nic, co by mě lákalo; mohou mi vyhovovat už jen návraty do minulosti“ (Rousseau 1978, 197). Vyšší věk za podmínku autobiografie naopak považuje Benvenuto Cellini: „Všichni, kdo vykonali něco znamenitého nebo co lze za znamenité považovat, měli by pravdivě a poctivě vyličit vlastní život; ale neměli by takový pěkný úkol začínat dřív, než překročí čtyřicátý rok věku“ (Cellini 1976, 21). Paměť s věkem opravdu slábne, a přestože v některých aspektech zůstává zachována, převládá tendence k poklesu. Stáří a obtížnější vybavitelnost vzpomínek je tematizována i v autobiografiích: „Píšeš ty paměti? Kdy to chceš napsat, když už teď si vůbec nic nepamatuješ?“ útočil na mě před patnácti lety Ludvík Vaculík. A teď je mně sedmdesát tři...“ (Chramostová 2003, 5). Gabriel García Márquez si při vzpomínání na minulé události stěžuje na „potíže, které má mnoho spisovatelů, když píšou své paměti v době, kdy se už na nic nepamatují“ (García Márquez 2003, 356).

U starších lidí klesá vybavitelnost vzpomínek v závislosti na jejich emoční intenzitě ve prospěch opakování těchto vzpomínek (Vlčková – Blatný 2005, 195). Jasnost vzpomínek ovlivňuje více než míra emočního významu to, jak často na událost vzpomínají. Těmito procesy zároveň dochází k snížení přesnosti vzpomínek vlivem stále rostoucího množství subjektivních interpretací a výkladu minulých událostí. Při každém převyprávění zkušenosti reorganizujeme a konstruujeme své vzpomínky tak, že se ve skutečnosti přesnost toho, co reprodukuje, zmenšuje. S přibývajícím věkem pravděpodobně dochází k většímu zobecňování autobiografických událostí, čím dál tím více konkrétních informací je po určité době asimilováno do obecnějších struktur rámcových událostí (viz výše). Nové informace naše paměť spontánně spojuje s informacemi staršími a začleňuje je do širších celků. U takřka všeho, co vložíme do své paměti, má nové, co tam přibude, rušivý vliv na to, co tam už je. Zapomínání informací z dřívějška způsobené novými informacemi se obvykle označuje termínem retroaktivní interference (Baddeley 1999, 127). Netýká se samozřejmě jen paměti ve stáří, tehdy je však pravděpodobnost překrytí informací jinými vyšší. Několik takových

⁵⁹ Ale autobiografie napsané v relativně mladém věku nejsou vyloučeny: Frank Conroy: *Stop-time* (publikováno v 31 letech), Beverly Nichols: *Twenty-Five* (publikováno v 28 letech), Michael Leiris: *Věk dospělosti (L'Âge d'homme)* (publikováno v 38 letech).

případů si uvědomuje u sebe sama Elias Canetti: „[J]ejí tvář mezitím překryly tváře jiných Francouzů, které jsem poznal později, a nemohu ji už v sobě najít.“ „Některé detaily mi utkvěly v paměti, ale protože jsem to později všechno s největší důkladností četl, neodvážil bych se rozlišit, co jsem tehdy slyšel a co jsem se dočetl později“ (Canetti 1995, 80; 76). „Nevím, co toho večera, při mém prvním setkání s ním, přednášel. Je to překryto stovkou čtení, která jsem vyslechl později“ (Canetti 1996, 86).

Jedinec může vzpomínat na určitou vzpomínku a vyprávět ji, a tato vzpomínka nemusí být přesná. Nepřesnost vzpomínek však neznamená, že vzpomínající musí vědomě říkat nepravdu. Autobiografické vzpomínky byly obvykle v průběhu života mnohokrát převyprávěny a v zájmu plynulosti (viz kapitola V) byla pozměněna řada jejich detailů⁶⁰. K tomu dochází i v autobiografiích, kde může být tento fakt i reflektován: „Mé dvě první vzpomínky nejsou úplně nehodnověrné, i když je zřejmé, že četné obměny a falešná zpřesnění, jež jsem podal, když jsem o nich ústně nebo písemně pojednával, je hluboce zkreslily, ba možná docela překroutily“ (Perec 1979, 20).

Mezi vlivy, které se uplatňují v procesu zapamatování a vybavování, patří kromě již zmíněných i organizace materiálu, který má být zapamatován. Události jsou zapamatovány tím lépe, čím více jsou od samého počátku organizovány ve smysluplný celek. Je vysoce pravděpodobné, že informace v autobiografické paměti jsou kódovány a vybavovány pomocí určitých mentálních schémat. Tato schémata jsou utvářena na základě kategorizačních procesů. Představují soubory propojených informací o různých tématech, jež jsou uloženy v paměti a na které se spoléháme, když interpretujeme nekompletní informace, z jakých se skládá běžná konverzace a dokonce většina psaných příběhů (Vlčková 2005, 20). Pomocí schémat se snažíme pochopit svět ve vztahu k tomu, co už je nám známo. Neznáme informace tak mohou být zkresleny, aby byly pochopitelnější. Máme tendenci fragmentární vzpomínky doplňovat a domýšlet podle pravděpodobnosti na základě svých dřívějších zkušeností, informací získaných od druhých lidí nebo faktů, které víme o té době, na kterou vzpomínáme:

To jsem udělal, tak jsem myslel, takový jsem byl! Vypověděl jsem tu stejně upřímně dobré i zlé. Nic špatného jsem nezamlčel, nic dobrého nepřidal; a stalo-li se mi, že jsem užil nějaké nevýznamné ozdoby, učinil jsem tak vždy jen proto, abych vyplnil prázdnotu, kterou přivodila mezera v mé paměti. (Rousseau 1978, 19)

⁶⁰ „Field (1981) na základě svých výzkumů dokázal, že obsah příběhu vyprávěného pět let po uplynutí dané události může být v podstatě stejný jako během vyprávění po padesáti letech. Tato dvě vyprávění se však pravděpodobně budou lišit v podrobnostech“ (Vlčková 2005, 49).

Mladší autoři se však odmítají tomuto konstrukčnímu vlivu paměti podvolit a upřednostňují přiznanou fragmentárnost vzpomínek, než by mezery ve své paměti uměle zaplňovaly: „Více nevím. Žádal jsem od sebe tohoto slibu, že se nebudu pokoušet zaplňovat nábytkem prázdné světnice vzpomínky“ (Gide 1933, 258). „Nezůstala ve mně žádná vzpomínka na ten stav, v jakém mě zanechal její odjezd... mohla bych si ho jedině domyslet, bylo by to snadné“ (Sarrautová 1990, 146). Mezery ve své paměti můžeme překlenout imaginací – ale pak můžeme vytvořit falešné vzpomínky. Tato kognitivní schémata výrazně ovlivňují paměťové procesy kódování, ukládání a vybavování informace. Jednou z těchto důležitých struktur představuje narativní či příběhové schéma. Narativita určuje hlavní formy organizace autobiografické paměti, poskytuje časovou a cílovou strukturu autobiografickým vzpomínkám (Čermák 2005, 27):

[A]utobiographical experiences are recalled through categorical or abstracted structures; recalled autobiographical events are filtered through existing schemas. One of these important structures appears to be a narrative or story organization. [...] One of the means individuals use to store memories is to organize the encoded events according to narrative conventions and story types that are familiar within their particular culture. This is a clear example of the categorization hierarchy at work. (Singer 1995, 437)

Narativní schéma je z možných paměťových schémat nejdostupnější a nejuniverzálnější. Narativní vzorce jsou natolik snadno mobilizovatelné, že se mohou změnit ve všeobecné mentální modely. Narativní schémata jsou jednoduchá a objevují se již v raných fázích života, poněvadž se odvíjejí z raných modelů záměrného lidského jednání ve spojení s uchopením časové perspektivy, kterou narativní vzory poskytují (Vlčková 2005, 23). Lidé mají tendenci vzpomínat celé epizody v příběhové formě. V pozadí vytváření narativních schémat stojí lidská potřeba koherence. Vyprávění příběhů směřuje k vytváření jednoty sekvencí událostí, které se tak snadněji zapamatují. Vzpomínky v podobě příběhů nebo části příběhů mají identifikovatelný začátek, určitý vývoj motivů nebo témat a mohou dospět k závěru jako rozuzlení. Naše paměť tak uspokojuje lidskou potřebu dávat životu jednotlivce a společnosti smysl, který lze a má cenu vyprávět. Z dlouhodobé paměti si snáze vybavujeme smysluplné informace než údaje nesmyslné nebo zmatené. Lidé mají tendenci vnášet do chaotických vzpomínek určitý smysl a řád, a to na úkor jejich přesnosti. Vzpomínání jako aktuální utváření smyslu je zásadním způsobem ovlivněno tvořivým vyprávěním: „Erinnern und Erzählen folgen [...] denselben Mustern kohärenter Konstruktion von Zusammenhängen zwischen

Handlung und Handlungsresultat, Vorgang und Folge, Ursache und Wirkung, wobei ein Hauptgewicht auf der Klärung kausaler und temporaler Relation liegt“ (Schmidt 1991, 388). Příběhy nejsou pouhými zprávami, poskytují perspektivu a umožňují přisoudit význam čemukoli, co se nám stane. Informace, které jsou kongruentní s předchozími, v paměti uchovávanými motivy, jsou zpracovávány pohotověji a v hlubších úrovních než je tomu u podnětů, které se k motivům osobnosti nevztahují. Proto má člověk tendenci zpracovávat zapamatované události koherentně ke vzpomínkám již uloženým. Autobiografická paměť umožňuje lidem umisťovat svou vlastní existenci do časoprostorového kontinua a pohlížet na svou minulost, která předcházela přítomnosti. Autobiografickou paměť lze chápat jako příběh, který je produktem individuálního narativního zpracování autobiografických událostí a faktů (Vlčková 2005, 4).

Autobiografická paměť může být pojmána jako životní příběh, který je pak chápán jako schéma, pomocí něhož člověk organizuje své autobiografické vzpomínky a zkušenosti, „a skeletal mental representation of life’s major components and links“ (Bluck – Habermas 2000, 121). Při použití metafory životního příběhu není hlavní důraz již kladen na zapamatování faktů, ale na subjektivní význam zapamatovaných událostí v celkovém kontextu života. Autobiografické vzpomínky, které jedinec k sobě vztahuje, jsou vysoce relevantní pro jeho chápání sebe sama a toto schéma je časově propojuje s „já“. Je možné rozlišovat mezi autobiografickými vzpomínkami a životním příběhem. Ten organizuje vzpomínky na ještě vyšší úrovni než jsou životní období. Životní příběh však není jen souhrn osobních vzpomínek, ale právě jejich koherentní propojení – je specifickým druhem příběhu, který každý lidský jedinec konstruuje za účelem propojení odlišných částí svého „já“ tak, aby vytvářely smysluplný a přesvědčivý celek. Autobiografické vzpomínky nezůstávají izolované, ale jsou vztahovány k celému běhu života, a to pomocí schématu nebo osnovy životního příběhu. Ten je propojuje tak, že jsou vybrané události považovány za součást celého individuálního života, „contextualizing specific memories within the whole life“ (Ibid., 122). Individuální pojetí života je u každého mentálně reprezentováno schématem životního příběhu, na jehož základě může být ta která vzpomínka vybavena a vyprávěna jako součást jedincova příběhu. Každou novou informaci je třeba zakomponovat do kontextu životního příběhu, který se podle toho může proměňovat. Lidé usilují o to, prožívat život tak, aby byl souhlasný s minulostí, kterou si dříve zapamatovali a uspořádali: „The life story schema is a mental organization of one’s past that models one’s experience with life“ (Ibid., 125). Životní příběh je produktem osobního narativního zpracování autobiografických událostí.

Organizuje je koherentním způsobem, spojuje životní fakta a zároveň na základě hodnocení a interpretace vytváří jejich smysl v celkovém životním kontextu (Vlčková 2005, 60).

Vzpomínky jsou v osnově životního příběhu z velké části uspořádány jako sekvence: „Like other narratives, the life story follows a temporal order mimicking the flow of time“ (Bluck – Habermas 2000, 124). Koherence životního příběhu je zajišťována na několika rovinách; příběh se řídí určitou chronologií, i když ne vždy lineární: „[M]á paměť se nemýlí často v místě; ale zamotává data; jsem ztracen, usiluji-li o chronologii. Jak probíhám opět svou minulostí, jsem jako někdo, jehož pohled by nerozeznával dobře vzdálenosti a někdy nesmírně odsunoval do dálky, co se při zkoumání ukáže mnohem bližší“ (Gide 1933, 21). Vzpomínáním zachycujeme plynutí lidského času. Nejde jen o sukcesivní uspořádání událostí, vyprávění příběhu je strukturováno i našimi anticipacemi do budoucnosti. Mentální schéma životního příběhu je tedy z části také hypotetickým konstruktem, protože není stabilní, ale vyvíjí se a mění v průběhu času. Vedle časové se vytváří i tematická koherence. V příběhu převládají jen určitá témata, zatímco jiná se stávají periferními, jakkoli tomu tak ve skutečném životě nemuselo být. Příběh zaujímá určitou perspektivu, která některá témata upřednostňuje, jiná potlačuje.

Kauzální koherence zajišťuje esenciální strukturu narativu o osobních zkušenostech. Interpretačně propojuje jednotlivé události mezi sebou podle vztahu příčiny a následku. Na základě takto vystavěné koherence vysvětlujeme, proč se co stalo a můžeme spekulovat, jak by se náš život mohl vyvíjet, kdyby jednotlivé události měly jiné následky: „By linking events across time, individuals are able to forge meaning through establishing continuity and bridging discontinuity across their life's events. Life periods are tied together by constructing explanations of one's own developmental trajectory and particular life changes“ (Bluck – Habermas 2000, 133). Bez kauzální koherence by byl život vnímán jen jako sbírka nepropojených a nemotivovaných náhodných událostí, které se pouze děly bez jakéhokoli individuálního porozumění a směřování, což by odporovalo tendenci dát životním událostem smysl, která naplňuje lidské úsilí vidět život jako soubor uspokojených cílů. Životní příběh sestává ze souboru časově a tematicky organizovaných, osobně význačných zkušeností a zájmů, které utvářejí identitu člověka – schéma životního příběhu zajišťuje koherentní propojení mezi vybranými událostmi a „já“. Zahrnuje pouze určitý podsoubor zapamatovatelných událostí, jež jsou součástí autobiografické paměti. Ze všech osobních vzpomínek jsou jen některé vybrány, aby byly zahrnuty do životního příběhu. To, co si zapamatujeme, je tedy dáno selekcí dle vhodnosti či nevhodnosti zařazení do životního příběhu, do „příběhu, který žijeme“. Pojem životní příběh tak spíše koresponduje s termínem

identita, zatímco autobiografická paměť představuje určitou informační databázi, která poskytuje materiál pro jeho utváření (Vlčková – Čermák 2006, 247).

To, jak paměť funguje, je významné pro podobu, jakou svým příběhům dodávají autoři v autobiografiích. Je vidět, že způsob vyprávění o sobě samém je určován už na této kognitivní rovině. Autobiografická paměť hraje důležitou roli v procesu uvědomování si historie jedince jím samotným. V procesu prezentace životního příběhu hraje důležitou roli, jaký význam připisuje jedinec jednotlivým autobiografickým vzpomínkám. Schéma životního příběhu zaručuje kontinuitu „já“ v průběhu času. Díky němu můžeme jednotlivé osobní vzpomínky porovnávat mezi sebou, určovat jejich důležitost v kontextu celého životního vývoje. Integruje minulost a přítomnost do koherentní a smysluplné reprezentace života: „Individuals create self-continuity through integrating significant or emotional events into their ongoing life story in a manner that maintains stability but that also makes meaningful sense of new and sometimes unexpected life events and their consequences“ (Bluck – Habermas 2000, 136). Uchopujeme tak náš život v celku, jako jednotu, a proto je možné tematicky sjednotit celý život do jednoho typu příběhu, který má vyjadřovat charakter našich osudů.

Ze všech schémat, která organizují autobiografickou paměť, je schéma či osnova životního příběhu nejvíce provázána s „já“ vzpomínajícího. Životní období, rámcové události i specifické události mohou být v případě neslučitelnosti s dosavadním životním zaměřením chápána jako atypická, zatímco životní příběh nemůže být přehlížen nebo odmítnut. Životní příběh je jistou formou sebereprezentace; pokud máme odpovědět na výzvu: „Řekni mi něco o sobě,“ představujeme se druhým ne tím, že vyprávíme konkrétní příhody, ale právě krátkým náčrtem našeho životního příběhu. Gabriel García Márquez v mottu ke své autobiografii tuto tezi nadsadil v aforismu: „Život není to, co člověk prožil, ale co si z něj pamatuje, aby o tom mohl vyprávět“ (García Márquez 2003, 5). Autobiografická paměť tak pomocí osnovy životního příběhu vytváří osobní historii jednotlivce, dává pocit kontinuity, na které závisí lidské sebepojetí: „Narrative memories, especially ‚self-defining ones‘, which are repetitively contemplated over a lifetime, offer a continuity with past experience“ (Singer 1995, 430). Vyjádření dynamického, ale koherentního příběhu ve schématu životního příběhu je zásadní aspekt „já“.

Funkce autobiografické paměti je klíčová pro individuum vůbec a souvisí se smysluplnou kontinuitou života. Ztrácí-li člověk paměť, ztrácí i integritu vlastní osobnosti, a to jak na úrovni vlastní historie, tak i přítomnosti⁶¹. Autobiografická paměť nás definuje – je to základ, na němž stavíme svou identitu. Uchovává informace relevantní ve vztahu

⁶¹ Na základě poznatků z psychopatologie můžeme tvrdit, že poruchy paměti implikují zároveň poruchy „já“ a narušují pocit osobní jednoty (Vlčková – Čermák 2006, 248).

k fenoménu „já“ a spojuje přítomné „já“ s individuálními prožitky v minulosti. Ke ztotožnění „já“ s pamětí dochází už sv. Augustinus: „Veliká jest síla paměti! Jest to něco tak úžasného, můj Bože, tak hluboká a nekonečná rozmanitost! A to jest můj duch, to jsem já sám!“ (Augustinus 2006, 327). Někteří autoři proto definují autobiografickou paměť jako bázi lidského „já“ (Conway 2001; Singer, 1995), případně se předpokládá součinnost paměťového systému a konceptu „já“. Psychologický pojem osobnost (Hartl – Hartlová 2010, 373), oproti hovorovému pojetí, totiž vyjadřuje vnitřní jednotu a strukturovanost obsahu duševního života jak v daném okamžiku, tak i v průběhu času. To zajišťuje práce paměti a osnova životního příběhu, která jednotlivé osobní vzpomínky navzájem propojuje a usouvztažňuje.

Klíčový prvek, který umožňuje organizovat autobiografické vzpomínky, je koncept „já“. Toto primární uvědomění vlastního „já“ je nezbytným předpokladem kódování a vybavování autobiografických vzpomínek (viz výše). Primární funkcí autobiografické paměti je tedy organizovat naše znalosti o nás samých, má tedy funkci sebedefinující. Nicméně zároveň je vědomí „já“ pro autobiografickou paměť určující. Každý člověk je nositelem vysoce propracovaného schématu sebe sama, organizovaného systému niterných podnětů, týkajících se nás samých, našich atributů a osobních zkušeností (Vlčková 2005, 31). A toto schéma je narativně vyjadřováno v textech autobiografií, které mají funkci jazykově prezentovat autorův život.

VI. „Já“

Aleida Assmannová ve studii „Wie wahr sind unsere Erinnerungen?“ (2006) upozorňuje na úzké propojení mezi pamětí a individuální identitou jedince:

Musíme však konstatovat, že schopnost vzpomínání – jakkoli se to může zdát sporné – je tím, co dělá člověka člověkem. Bez schopnosti vzpomínat by nemohlo vyrůst žádné „já“ a nebylo by možné komunikovat s druhými jako individuálními osobami. I když takovými nejsou vždy, přesto musíme naše vzpomínky považovat za pravdivé, poněvadž jsou látkou, z níž jsou vytvořeny naše zkušenosti, vztahy a především obraz naší identity. Jen nepatrná část našich vzpomínek je vyjádřitelná v jazyce a tvoří páteř nevyslovované biografie. (cit. dle Havelka 2007, 257)

Vznik osobní identity je podmíněn existencí paměti a vzpomínek. Jejich uspořádanost dává lidem schopnost pociťovat koherenci a kontinuitu vlastní osobnosti, a tím si být i vědomi sami sebe. Autobiografie je chápána jako osobní výpověď autora o sobě samém. Je hlavním hrdinou příběhu, který sám vypráví. Koncept „já“ zde vystupuje mimořádně do popředí, autor jej konkretizuje v příběhu, který vypráví. Vědomí vlastní jedinečnosti je v euroamerické kultuře obecně důležitým aspektem vlastní identity. Význam jednotlivce, individua, osobní svobody, a tedy i jedinečnosti byl v moderní době povýšen na maximální míru. To se odráží i v textech autobiografií, Jean Jacques Rousseau představuje sebe sama jako jedinečnou postavu:

Přistupuji k dílu, jaké nikdy nemělo příkladu a vůbec nenajde napodobitele. Chci ukázat lidem mně podobným jednoho člověka v jeho pravé povaze; a tím člověkem budu já. Jen já. Cítím své srdce a znám lidi. Nejsem stvořen jako kdokoli z těch lidí, které jsem viděl; odvažuji se domnívat, že nejsem stvořen jako kdokoli z těch, kdo existují. Nejsem-li lepší, jsem alespoň jinaký. (Rousseau 1978, 19)

„Já“, které je zakotvené v osobních vzpomínkách prožívaných událostí, jakkoli mohou být nepřesné a upravené, je odlišné od karteziánského pojetí lidského „já“ jakožto na ničem nezávislého, svéprávného a svémocného subjektu: „The self that is felt within one's experience is not some inner homunculus or Descartes's immaterial substance“ (Polkinghorne 2000, 270). Není to jednoduše uchopitelná a lokalizovatelná podstata, nezávislá na naší hmotné existenci. Už empirikové, jako John Locke nebo David Hume, se pokoušeli o výklad

osobní identity spíše na základě psychologických stavů nebo událostí. John Locke ve svém díle *Esej o lidském rozumu* (*Essay Concerning Human Understanding*, 1689) formuluje koncepci, podle které je paměť jediným kritériem identity osob. Má-li být naše identita dána tím, čím jsme si introspektivně jisti, pak je takovouto jistotou nadáno jen naše aktuální vědomí minulých činů a zkušeností, tedy aktuální zkušenostní paměť. Její hranice jsou podle Locka zároveň hranicemi osoby. Jako základ osobní identity chápe tedy jistou formu psychologické kontinuity. Od devatenáctého století dochází vlivem mnoha filozofických, psychologických a sociologických koncepcí k rozsáhlé destabilizaci karteziánského autonomního „já“, nezávislého na okolním světě: od Marxovy analýzy třídního vědomí, přes Freudovu psychoanalýzu, Saussurovu analýzu lingvistických struktur, až k poststrukturalistickým teoriím, které vyhláší smrt subjektu (Brinker-Gabler 1996, 397). Dvacáté století myšlenku jednoty individuálního subjektu, jeho jasně dané identity, ještě více zamlžilo. U Williama Jamese či u Henryho Bergsona se tento subjekt mění na proud vědomí, v pojetí Husserlově je egologickým časoprostorem (situací) intencionální aktivity (zde a nyní) (Haman 1993, 6). Individuum se tak mění na cosi nahodilého, nedostatečného a iluzorního. Jeho textové zobrazení se tak stává problémem, před kterým stojí každý autor autobiografie.

Osobní identita znamená integraci pocitů, prožitků a představ, respektive jejich kontinuitu a vnitřní koherenci. Její podstatou je posilování vlastní sebejistoty, vědomí vlastní jedinečnosti a pocit vlastní celistvosti (Dalajka – Macek 2010, 37). Identita znamená „prožívání a uvědomování si sebe samého, své jedinečnosti i odlišnosti od ostatních; soubor rysů, podle nichž je jedinec znám konkrétní skupině“ (Hartl – Hartlová 2010, 212). V laickém pojetí je identita to, co si člověk o sobě myslí, že je. Ve filozofickém chápání se můžeme setkat se širším pojetím, v němž identita je vztah, který má každá věc k sobě samotné, a nikoli k jiné věci – svou identitou definují lidé sami sebe a odlišují se od ostatních: „Identity designates the attempt to differentiate and integrate a sense of self along different social and personal dimensions“ (Bamberg 2009, 132). Vědomí jedinečnosti spojené s pocitem vlastní hodnoty se stává součástí sebereflexe. Potřeba vymezit se vůči jiným, odlišit své „já“ od ostatních je imanentně obsažena v každém konceptu „já“ a nabývá na důležitosti v závislosti na kontextu či životní situaci: „I v tom tkví jeden z mých příznačných rysů, které mě odlišují od jiných lidí“ (Rousseau 1978, 47).

Druzí lidé jsou pro nás zrcadlem, ve kterém spatřujeme sami sebe: představujeme si, jak nás asi vidí, co si o nás myslí, a čím víc jsou pro nás důležití, tím víc tyto představy a myšlenky ovlivňují naše prožívání a jednání. Skrze vztahy ke konkrétním osobám, které reprezentují určité skupiny nebo jsou nositeli jejich norem a hodnot, si jedinec vytváří také

vztahy k těmto skupinám. Přináležet k určité skupině si jedinec osvojuje její systém hodnot, a projevuje se tak vzájemná provázanost mezi sociálním prostředím a jedinečnou zkušeností, vztahovanou k vlastnímu „já“. Potřebu náležení a jedinečnosti je možné chápat jako dvě paralelní tendence, které provázejí utváření identity jedince. Vztah mezi nimi může být na individuální rovině pojat různě. „Existence pojmu já jako nezávislé entity závisí na tom, že si uvědomíme existenci druhých, což se dostavuje zároveň s komunikací“ (Davidson 2004, 111).

Neexistuje jiný důkaz identity subjektu než ten, který podává sám o sobě. „Jakkoli upřímná tvrzení o myšlenkách v první osobě přítomného času nejsou neomylná či neopravitelná, mají autoritu, kterou nemohou mít žádná tvrzení ve druhé či třetí osobě nebo tvrzení v první osobě a jiném než přítomném čase“ (Ibid., 32). Prezentace „já“ probíhá v interakci s jinými, v běžné komunikaci a každodenním jednání: „Selbstkonzepte werden normalerweise nicht bewußt entworfen, sondern in der Interaktion mit der Umwelt und anderen konstituiert“ (Schmidt 1991, 392). Vědomí „já“ lze zakusit pouze v kontrastu, na pozadí něčeho, co se odlišuje od tohoto vědomí, tedy pouze pokud se „já“ obrací na nějaké „ty“. Identita je vždy výsledkem řezu mezi „já“ a „ty“ a jejich vztahem. Získání jazyka a tvorba vlastní identity jsou propojené. „Já“ je neoddelitelné od užívání jazyka, který má zásadní roli pro vývoj osobnosti. Podle Émila Benvenista je „já“ ten, kdo říká „já“. Ve své studii *„O subjektivitě v řeči“* („De la subjectivité dans le langage“, 1966) tvrdí, že člověk se jako subjekt utváří v jazyce a prostřednictvím jazyka:

Subjektivita [...] je schopnost mluvčího vystupovat jako „subjekt“. Není definována jako pocit, který každý zakouší z bytí sebou samým (tento pocit, dokud je možno považovat jej za stav, je pouhým reflexem), nýbrž jako psychická jednotka prostupující všemi zkušenostmi a tyto zkušenosti spojující, která zaručuje nepřetržitost vědomí. (Benveniste 2005, 79)

Pro Benvenista je člověk vždy tím, kdo mluví, a tedy mluví jako subjekt. Individuum nevstupuje do jazyka, který užívá jako nástroj komunikace, ale v jazyce se utváří. „Řeč je součástí definice člověka vůbec. [...] Řeč sama ve skutečnosti – ve své skutečnosti – zakládá koncept „ega““ (Ibid., 79). „Já“ je tak označení paradigmatické pro používání jazyka: existuje jen jako instance řeči. „Já“ nepojmenovává nic jiného, pouze odkazuje k mluvčímu konkrétní komunikace: „Tento výraz nemá jinou referenci nežli aktuální“ (Ibid., 80). V jistém smyslu se „já“ konstituuje teprve skrze výpověď. Subjekt v tomto formálním pojetí jako jazykové kategorie osobního zájmena vyvstává vlastně až se vznikem jazykové komunikace. Benveniste definoval přítomnost jako moment, v němž mluvčí dává vyvstat svému aktu vypovídání

současně s výpovědí, kterou pronáší. Pokud se tato výpověď vztahuje k mluvčímu, referuje o něm, tedy pokud mluvčí hovoří o sobě, stává se předmětem sebereflexe, zrcadlí sám sebe v řeči. Zároveň s jazykem se vyvíjí sebereflexe, nepostradatelná pro koncepci „já“.

Osobní identita není tedy nějaká charakteristika nebo soubor vlastností individua: „Self-identity [...] is not something that is just given, as a result of the continuities of the individual's action-system, but something that has to be routinely created and sustained in the reflexive activities of the individual“ (Giddens 1991, 52). Koncept „já“ vyžaduje sebereflexivní vědomí, a není tedy neměnnou bází, na jejímž základě by jedinec organizoval své kognitivní procesy, ale vytváří se v průběhu života. Vědomí „já“ není ničím daným, ale kreativním aktem. Tvorba identity, její hledání a nalézání, je imanentním procesem neustálého vztahování jednotlivých zkušeností k sobě samému. Není to zkušenost, se kterou by se jedinec rodil, vědomí sebe sama se v různých konkrétních podobách postupně vynořuje jako produkt zrání, růstu, poznávání, sociální interakce, komunikace a jednání. Hledání identity představuje proces, který je celoživotní a který probíhá neustále: „We never catch ourselves in the act of becoming selves“ (Eakin 1999, x). „Já“ je konstruováno, nerodíme se s ním.

Tradiční chápání žánru v autobiografii vidělo paradigmatický výraz autonomního „já“ jako suverénního vědomí sebe sama a okolního světa. „Já“ bylo chápáno jako stabilní a v textu reprezentovatelné. Tomu odpovídala i narativní pozice „já“, která nesla příslib stálosti a koherence. Konvenční narativní forma autobiografické sebeprezentace ve své orientaci na chronologii, ukončenost a homogenní totalitu idealistického pojetí sebe sama vnucuje představu jednotného, integrálního subjektu. Taková narativní struktura nejen identitu a suverenitu subjektu sugeruje, ona ji zároveň předpokládá. Hayden White ve studii „Das Problem der Erzählung in der modernen Geschichtstheorie“ píše, že nezproblematizovaný a jednotný subjekt je „die Illusion eines zentrierten Bewußtseins, das die Fähigkeit hat, auf die Welt zu blicken, ihre Strukturen und Prozesse zu erfassen und sie sich so darzustellen, als ob sie selbst alle Elemente der formalen Kohärenz der Narrativität besäßen“ (cit. dle Finck 1999a, 57). Až do konce devatenáctého století byla většina autorů autobiografií přesvědčena, že v textu zachycují „esenciální já“ a že zobrazují svůj život nezávisle na procesu konstruování textu. Vycházeli z předpokladu, že identita je člověku vlastní, že je mu daná:

Self and identity are traditionally bound up with what is taken to be the essence of the individual person which continues over time and space in phylo- as well as in socio- and onto-genetic terms. However, this overlooks how conceptions of self and identity have evolved

historically and culturally and also how each individual's personal ontogenesis undergoes continuous change. (Bamberg 2009, 135)

Domnívali se, že člověk se rodí nadán neproměnným, nadčasovým „já“, které odpovídá jakési sekularizované podobě duše. Nezohledňovali proměnu v závislosti na kontextu a čase. „Já“ se neustále rozvíjí a proměňuje, je to „something in process, never as fixed and never as autonomous, outside history“ (Hutcheon, 2002, 37). Identita jakéhokoli „já“ není stabilní, stálá či daná – děje se. „We are, not what we are, but what we make of ourselves“ (Giddens 1991, 75). Představa autonomního a integrálního „já“, které spočívá v základu autobiografického textu, není udržitelná: „[D]ie Überzeugung, dass der Autobiograph aufgrund des Phänomens der Selbstpräsenz, d.h. eines unmittelbaren Wissens des Selbst um seine Identität, autorisiert und befähigt sei, sich in seiner Lebensgeschichte seiner selbst zu versichern, ist nicht mehr tragfähig“ (Finck 1999a, 11). Autobiografie už nemůže platit za text, jehož princip spočívá na privilegovaném přístupu autobiografa k sobě samému. Je možné, že sama idea autobiografie je v hlubším smyslu přání nebo sen o možné jednotě osobnosti. Osobní identita spočívá vždy na konstrukci. Subjekt autobiografie a jeho dějiny nejsou transcendentálně ukotveny, ale textově konstituovány jako moment sebeutváření „já“.

Budovat identitu znamená vytvářet svůj obraz, přesněji učinit sebe sama výtvorem. Produktem je pak „já“ jako objekt poznání a hodnocení, sebepojetí. Toto „já“, na které se nahlíží, nemůže existovat bez vazby na „já“ jako subjekt, nicméně teoreticky lze obsah vědomí sebe vydělit jako něco specifického, na co můžeme z pozice subjektu „nahlížet“, hodnotit to, co můžeme nějak prožívat (Macek – Tyrlik 2010, 6). Vlastní jedinečnost je svým způsobem imanentní charakteristikou každé vědomé sebereflexe, protože její součástí je uvědomění sebe sama jako aktéra sebereflexe a tento zážitek je vždy unikátní. Pro jakékoli autobiografické počínání je schopnost sebereflexe nepostradatelná: „Für die Identität ist es typisch, dass sie für sich selbst ein Objekt ist, und dieses Merkmal unterscheidet sie von anderen Objekten wie vom Körper“ (Mead 1968, 178). V autobiografii dochází kvůli časové distanci k silně pocíťované transformaci „já“ v objekt vyprávění: „Nic nám nedá poučení o nás samých, než když spatříme opět před sebou to, co před několika lety od nás vyšlo, takže sami můžeme na sebe pohlížet jako na objekt“ (Goethe 1998, 252).

Gertrude Steinová problém identity implicitně tematizovala už ve *Vlastním životopise Alice B. Toklasové* (viz kapitola I). Explicitně se k této podvojnosti „já“ vyslovila v eseji „What are master-pieces and why after all are there so few of them?“ (1936). Zavádí rozlišení mezi „identitou“ a „entitou“. Identita pro ni znamená relační veličinu, závislou na

vzpomínkách a paměti: „Identity is recognition“ (Steinová 2005, 412). Člověk se identifikuje s tím, co byl, nebo s tím, o čem věří, že byl a je jinými identifikován skrze (znovu)rozpoznání: „I am I because my little dog knows me“ (Ibid., 412). Entitou označuje naopak „thing in itself and not in relation“ (Ibid., 413), veličinu časově a kontextově nezávislou, která funguje v modu kreativity. Identitu chápe jako všední a každodenní fenomén, zatímco entitu jako literární, umělecké bytí. Pokud člověk vytváří umělecké dílo, zapomíná na sebe sama, vzpomínky a identita v procesu tvorby neexistují. Steinová tak vyjadřuje paradoxní situaci textu, v němž autor píše o sobě samém – vystupují v něm „já“ píšícího a „já“, o němž se píše. Časová a situační mezera mezi těmito dvěma „já“ je zastřena užíváním jednoho a téhož osobního zájmena „já“. Ve výpovědích o sobě samém se subjekt stává objektem vnímání a prožívání. Odlišení „já“, o němž autobiografie vypráví, od „já“, které vypráví, je podmínkou autobiografického narativu, protože tu je vždy rozdíl mezi „já“, které promlouvá, a zobrazovanou minulostí. Reflexivní modus autobiografického textu zapřičiňuje neustálý vzájemný vztah mezi subjektem a objektem vyprávění.

Autor se stává současně vypravěčem i předmětem vyprávění, čímž vzniká mezi oběma „já“ částečně ironický, částečně chápavý přístup. Podle Maxe Frische: „Schreiben heißt: sich selber lesen“ (cit. dle Jurgensen 1979, 15). „Já“ je vykresleno jako jiné „já“, které dubluje „já“ píšící. Toto „já“ působí na píšící osobu zcizujícím dojmem. Rimbaudova slova „Je est un autre“ – „Já je někdo jiný“ (Rimbaud 1999, 127) se odrážejí i v autobiografiích, kdy píšícímu autorovi náhle jeho vlastní minulost připadá nepochopitelná a cizí: „Je to ostatně minulost odbytá, cizí; vzpomínky na ni proskakují mi tu a tam myslí jako ojedinělé jiskry z nenapravitelného spáleniště“ (Neumann 1948, 110). „Obírám-li se po dlouhých letech zapomenutými kritikami, posuzuji je, jako bych četl práce někoho cizího. A mohu říci dojem, jež dnes ve mně budí. Jsou to kritiky veskrze poctivé a neosobní“ (Karásek 1994, 39).

Vidět sebe sama jako jiného je připodobňováno nejen pohledu na vlastní zrcadlový obraz – ale dokonce pohledu na mrtvého, „as a shadow-writing, where even the perceiving and writing self becomes opaque, a disconnected face, the object of an absent gaze residing in an un-restorable ruin that is the very possibility of the emergence of the work of art“ (Stougaard-Nielsen 2007, 290). Ukončené etapy života se náhle po letech zdají být nespojitelné s dalším vývojem subjektu, který se je může ve vyprávění snažit zahrnout a potlačit. Jejich význam ve svém životě snižuje malým rozsahem, který jim ve své autobiografii věnuje, takže se samy tyto události zdají být v poměru k celku jeho života periferní a nedůležité: „Na léta však, kdy mi byla evangeliem Moderní Revue, vzpomínám naopak s jakousi vnitřní nechutí, jako na

tajný pokles, jako na dlouhou prohranou noc, k níž se dá člověk svést bujnou náladou, aby se pak probudil s kocovinou a odporem ke všemu, co se před tím dělo“ (Neumann 1948, 136).

Starší „já“ se někdy odlišuje od současného natolik, že se zdá, že jde nejen o uzavřenou životní etapu, ale o uzavřený celý život, za nímž byla napsána tlustá čára a s nímž současný autor nemá nic společného: „Ale byl to opravdu můj život, co znovu doluji ze závalu času s podporou diářů, archivu, vzpomínek i s pomocí svých kritiků, kteří tu budou citováni? Někdy se mi zdá, že těch životů bylo víc, anebo že jsem v tom jednom těle nebyl sám“ (Kohout 2011, 886). Rozpad osoby na subjekt a objekt zdůrazňuje Roland Barthes v samotném názvu své autobiografie *Roland Barthes o Rolandu Barthesovi*; jako by existovaly dvě postavy se stejným jménem – Roland Barthes, který píše, a Roland Barthes, o kterém se píše. Barthes si zároveň v textu samotném dává pozor, aby subjekt a objekt textu nesplyvaly: „I had no other solution other than to rewrite myself – at a distance, a great distance – here and now. [...] Far from reaching the core of the matter, I remain on the surface, for this time it is a matter of ‚myself‘ (of the Ego); reaching the core, depth, profundity, belongs to others“ (cit. dle Burke 1998, 54). V autobiografii Pavla Kohouta *Můj život s Hitlerem, Stalinem a Havlem* se diskrepance mezi dvěma „já“ odráží v samotné výstavbě narativu. Porušuje Lejeunovu konvenci použití první osoby jednotného čísla a mluví o sobě v osobě třetí (viz kapitola I). Sebe sama v období nadšení z komunistické ideologie označuje jako mladší dvojče – jako s ním určitým způsobem propojenou, ale přece jen jinou osobu, jako jakéhosi dvojníka, s jehož názory nemá v současnosti nic společného: „Dostavuje se zvláštní schizofrenie, kdy se staršímu zdá, že ho s mladším spojuje pouze jméno“ (Kohout 2011, 885). Jak je však možné propojit tato dvě různá „já“ v jedné identitě, když vypadají, že každá patří k jinému životu, jiné osobě?

„Já“ minulosti a „já“ v přítomnosti se odlišují životní situací, ale zároveň jsou propojeny historií vývoje jednotlivce. Tato historie vytváří jednotu osobnosti, která vystupuje jako subjekt i objekt textu. Současný výskyt dvou „já“ v textu umožňuje jejich dialog a provázanost; minulé „já“ je zpřítomněno v aktuálním vyprávění. Je třeba určit, kdy je osoba identifikovaná v jednom časovém okamžiku, identická s osobou identifikovanou v časovém okamžiku jiném. I vztah člověka k sobě samému se v průběhu života mění, vyvíjí, a je tedy důležité najít v jeho životě souvislosti a kontinuitu. Zachovávat si identitu od narození do smrti znamená nést odpovědnost za jednání a události, z nichž se život skládá. „Pro ostatní budu navždy tím, čím jsem kdy byl – a kdykoli za to mohu být volán k odpovědnosti –, bez ohledu na to, jak jsem se mezitím změnil. Nemohu svou identitu – nebo její nedostatek – nijak založit na psychologické kontinuitě nebo diskontinuitě svého Já“ (MacIntyre 2004, 253).

Identita tedy musí být vystavěna ne na základě psychické kontinuity, ale na základě jiné jednotící relace, která by sjednocovala jednotlivá časová stadia osoby do celku, celku osoby trvající v čase. Čas implikuje změnu, a přesto že se změna zdá být v rozporu s pojmem identity, je její neoddělitelnou součástí. Určité znaky, tělesné i duševní, se mění, ale mění se tak, že zůstává viditelná souvislost s předcházejícím stavem: „Die Bildung des Selbst braucht Zeit, sie ist ien Entwicklungsprozess“ (Polkinghorne 1998, 33). Prožívaný čas můžeme popsat pouze formou narativity, příběhem.

Na narativní schémata naší mysli jsme narazili už při zkoumání paměti (viz kapitola V), ukazují se však, že příběhovost hraje významnou roli v celku našeho psychického života, nejen v uspořádání vzpomínek⁶². Formulování „já“ jako temporálního fenoménu se odlišuje od tradičních konceptů „já“, v nichž bylo „já“ chápáno jako substance nebo hybná síla nebo strukturováno jednotlivými atributy, které je odlišovaly od jiných subjektů – odpověď na otázku „Kdo jsem?“ by spočívala ve výčtu charakteristik. Tradiční pojetí konceptu „já“ ignoruje jeho existenciální rozměr. Je totiž chápáno jako věc, jako soubor vlastností nebo částic. „Já“ je však také procesem stávání se a uskutečňování (Čermák 2000, 105). „Já“ jako objekt poznávání není reprezentací nebo specifickou šablonou, nýbrž je narativně organizováno. Skrze příběhy, které získávají v čase své typické znaky a opakováním ve vědomí nabývají na významnosti, jedinci vcházejí do kontaktu s určitým druhem sebepojetí (Vlčková 2005, 32). Pokud je „já“ chápáno spíše jako příběh než jako substance, je zdůrazněna časová dimenze lidské existence. Pouze díky narativní konceptualizaci také můžeme usouvztažňovat oddělené životní události do smysluplného celku, kterým jsme. Naše zakoušení skutečnosti na sebe bere formu příběhů, které o ní vyprávíme. Narativní myšlení a forma narativního diskurzu jsou navzájem neoddělitelné. Mezi možnými kognitivními schématy je narativní organizace nejdostupnější a nejuniverzálnější: „Narrative schemata are easy and they appear early in life, because they do rely on an early model of human intentional action that is supplemented by a perspective providing pattern of narration“ (Pléh 2003, 192). Narativní struktura není pouhým souhrnem událostí, ale je to schéma organizované temporálně, a proto je vhodné pro konceptualizaci lidského života probíhajícího v čase. Abychom mohli vnímat, kdo jsme, je třeba mít povědomí o tom, jak k tomu v minulosti došlo a zároveň kam směřujeme. Rekonstrukce naší minulosti jde ruku v ruce s anticipací

⁶² Vyprávění příběhů je podle narativních psychologů organizujícím principem lidské psychiky. Člověk myslí, cítí, představuje si, vnímá, činí rozhodnutí a jedná ve shodě s narativními strukturami. Východiskem narativní psychologie je předpoklad, že lidská zkušenost je z podstatné části narativně strukturována, že lidé při uspořádávání zkušeností, používání paměti a strukturaci komunikace užívají lidé příběhy. Tradiční pojmy jako sebepojetí, sebeschémat, sebehodnocení jsou nahrazovány pojetím „já“ jako vyprávění či příběhu srozumitelného v rámci trvajících vztahů, v němž ustavujeme souvislosti mezi životními událostmi.

pravděpodobné životní cesty v budoucnu. Narativní strukturace konfiguruje lidské jednání a události do formy časového celku. „Narrative is a temporal form that ,maps what happens over time“ (Eakin 2004, 128).

Narativní struktura je pojmána jako kognitivní organizační proces, který dodává smysl časovým událostem tím, že je identifikuje jako část nějaké zápletky. Jakmile se událost stává součástí zápletky (a tedy prvkem rozvíjejícího se příběhu), nabývá v jejím kontextu určitého významu. Lidské vědomí je organizováno a usouvztažnění části k celku stojí v základu narativní strukturace naší mysli. Umožňuje nám uchopit naše prožívání jako jednotu, v níž je význam událostí a jednání odvozen od jejich vztahu k celku života. Jerome Bruner charakterizuje narativ jako konvenční, kulturně přenášenou formu, kterou organizujeme své zkušenosti a vzpomínky (Bruner 1991, 4). Je to především kognitivní proces, který slouží rozumění, když události vsazuje do významových rámců (*Bedeutungsharmen*) (Polkinghorne 1998, 17). Díky tomu nezakoušíme svět jako proud jevů bez významu, zmatek nerozlišitelných a nestrukturovaných elementů, ale jako smysluplně organizovaný a v čase se vyvíjející. Vnímáme skutečnost jako smysluplnou a pochopitelnou. „Cognitive structures produce meaningful experiences by relating their elements as part of a conceptual pattern“ (Polkinghorne 1991, 139). Teprve až když události a prožitky zasadíme do určitého příběhu, uvědomujeme si jejich význam.

Naše každodenní příběhy nemusí být nijak zvlášť rozvinuté a propracované, a přesto strukturují naše prožívání. „[W]e organize our experience and our memory of human happenings mainly in the form of narrative“ (Bruner 1991, 4). Narativ tedy není pouhá forma reprezentace událostí, ale organizace, konstituce reality. Naše zkušenosti jsou konstrukce, které vycházejí z interakce kognitivních procesů s vnějšími podněty smyslů a naší paměti. Smysl je jednotlivým elementům dodáván na základě jejich identifikace jako součásti jisté struktury. Naše znalosti jsou samozřejmě určovány i jinými strukturami, které je formují – například taxonomickou organizací –, ale při utváření „já“ hraje narativní schéma hlavní roli, právě proto, že umožňuje organizovat prožitky do koherentního celku. Usouvztažnění jednotlivých příhod implikuje kognitivní operaci narativní strukturace, díky níž rozpoznáváme smysl konkrétní události tím, že ji pochopíme jako součást rozvíjejícího se narativu. Cokoli se stává objektem myšlení, stává se srozumitelným a dostupným skrze význam, který nám poskytují příběhy. Myslíme, prožíváme i jednáme z hlediska příběhů. Je tedy lidský život vyprávěním, ještě dříve, než je zobrazen v autobiografii?

VII. Vztah života a příběhu

Jsme tedy neustále obklopeni příběhy. Těmi, které vyprávíme, i těmi, kterým nasloucháme. Narativita je základní princip, jež organizuje, uchovává, posiluje znalosti o nás samotných a o světě, v němž žijeme. Narativ slouží jako ztělesnění naší zkušenosti, modus komunikace a jako forma rozumění světu a sobě samým. Dodává řád a koherenci ve své podstatě nestabilní lidské existenci. Příběhová schémata usnadňují rozumění obecně. Narativita je významová struktura, která organizuje události a jednání lidí do celků, a tím přisuzuje význam jednání jednotlivcům a událostem podle jejich vlivu na celek. „Narrative structuring is a characteristic of human consciousness that draws the sequence of experienced events and proposed action into unified episodes“ (Polkinghorne 1991, 142). Ve vyprávění se vytváří dějové souvislosti dávající smysl určité řadě událostí. Narativní konstrukce je tak možno chápat jako způsob nadání určitého prožitku významem: „Narrative is the central means by which people endow their lives with meaning across time“ (Gergen – Gergen 1993, 193).

Vyprávění je přítomno ve všech obdobích, na všech místech, ve všech společnostech, je mezinárodní, nadčasové, transkulturní (Barthes 2002, 9). Je univerzální lidskou aktivitou, jednou z prvních forem diskurzu, kterou se naučíme jako děti a bez ohledu na sociální status jej v průběhu života všichni používáme. Chris Crawford považuje narativní myšlení za čtvrtý vývojový stupeň myšlení (následující po prostorovém, sociálním a verbálním myšlení). Je spojeno se schopností kauzálně propojovat události. Narativní myšlení v jistém smyslu dovršuje náš mentální vývoj. Nad narativním myšlením stojí ještě myšlení logické. Crawford však soudí, že vše, co přijde po stadiu narativního myšlení (indukce, dedukce, analýza, syntéza ad.), je již možno převést na narativní modul (Trávníček 2007, 18). Narativním myšlením usouvztažňujeme informace do situací, v logickém myslíme v pojmech, tedy abstrakcích. Díky zásobárně příběhů jsme schopni porozumět okolnímu světu a vztahům mezi jeho částmi. Příběh je prostředek, který vnáší řád do chaosu.

Obrat k vyprávění v jiných vědeckých disciplínách než byla literární věda nastal v osmdesátých letech. Bylo „objeveno“, že narativní forma, jak mluvená tak psaná, konstituuje základní psychologické, lingvistické, kulturní a filozofické rámce pro uchopení povahy a podmínek lidské existence. Příběh je chápán jako specifický znak lidské přirozenosti, a je proto klíčem k porozumění člověku. Narativ se stal předmětem zkoumání mnoha vědeckých disciplín. Zatímco strukturalisticky založená naratologie rozpracovala teoretický a analytický aparát pro uchopení struktury vyprávění, převládá nyní pojetí vyprávění jako události začleněné do života člověka. Umožňuje interpretativní zkoumání jeho sociálních,

diskurzivních a kulturních forem. Zdůrazňování funkce narativu jako organizujícího schématu v rozličných oblastech vyústilo ve změnu paradigmatu. „Narrative turn“ postupně zasáhl filozofii, sociologii, kognitivní vědy „ba dokonce i vědu právní (soudní proces jako souboj o nejdůvěryhodnější vyprávění), jakož i vědy lékařské (vyprávění při diagnostice)“ (Trávníček 2007, 56). Naratologie se stala obecnou kulturní teorií, metodologií různých vědeckých disciplín. „Narrative inquiry has reached what might be called a ‚post-polemical‘ phase“ (Freeman 2001, 283). Pomocí narativu můžeme uchopit dynamickou formu lidského chování, a „narrative turn“ je tedy nesen snahou vrátit do hry časový aspekt lidského rozumění jakož i kontext, v němž se toto rozumění odehrává (Trávníček 2007, 57).

Život žijeme tak, že jednáme; a vlastní jednání uchopujeme jako příběh. Stephen Crites ve své práci „The Narrative Quality of Experience“ (1971) tvrdí, že sama struktura prožívání musí být v určitém smyslu narativní: „The form of active consciousness, i.e., the form of its experiencing, is in at least some rudimentary sense narrative“ (cit. dle Eakin 1985, 131). Narativní forma zkušenosti vytváří příběhy, které ji strukturují. Zkušenost je ve svém prožívání strukturována do příběhů a způsob, jakým je událost konstruována a následně případně narativizována, je prakticky neoddělitelný od toho, jak je prožívána. Příběh, který o svém životě, o událostech, které jsme prožili, vyprávíme, se zdá být neoddělitelný od samotného jeho prožívání. Struktura autobiografie odráží a upevňuje strukturu, která je implicitně obsažena už v našem jazyce a strukturu, která je také (ne náhodou) velmi podobná té, kterou obvykle připisujeme vědomí sebe sama (Eakin 1985, 219). Je však možno souhlasit s tvrzeáním, že autobiografie se nepodobají životu v tom smyslu, že by byly jeho reprezentací, ale protože jsou příběhem o něčem, co je samo o sobě příběh? Že život, idea života, je již narativně strukturována (Fleishman 1983, 478)?

Příběh není v tomto kontextu vnímán jako forma reprezentace, ale jako způsob konstruování reality (Bruner 2001). Narativní konstrukce dodává lidské zkušenosti význam, bez kterého by tato zkušenost ztrácela svůj lidský charakter. „Narrative is a fundamental means through which people experience their lives, or through which they actually live their lives. It is the narratives in which we situate our experience“ (Heikkinen – Huttunen – Kakkori 2000). Předpokládá se, že lidská zkušenost je přirozeně strukturována prostřednictvím příběhů. Jediní dávají význam světu a sobě samým pomocí narativů, ať už těch, které vyprávějí, nebo které jsou jim vyprávěny. V mnoha různých souvislostech je poukazováno na to, že myslíme z hlediska příběhů, žijeme příběhy, jednáme ve shodě s příběhy: „We organize our experience and our memory of human happenings mainly in the form of narrative“ (Bruner, 1991, 4). Není tu žádný život jako takový, ke kterému by příběh o něm vyprávěný referoval – život, jak

ho autobiografické vyprávění zobrazuje je konstruován narativním aktem. Nemáme nejprve sumu dat či skutečností, ze kterých následně konstruujeme příběh, abychom je objasnili. Narativní struktury, které konstruujeme, nejsou druhotným vyprávěním o datech, nýbrž narativní modely primárně určují, co budeme považovat za data. Narativní zprostředkování významu života zdůrazňuje v *Retelling a life* (1992) Roy Shafer:

Zvláště je důležité zdůraznit, že narativita není alternativa k pravdě nebo realitě; spíše je modem, v němž je nevyhnutelně přítomna pravda a realita. [...] Máme pouze verze pravdy a reality. Narativně nezprostředkovaný, konečný přístup k pravdě a realitě nemůže být předložen. V tomto ohledu proto nemůže existovat žádný absolutní základ, na kterém by pozorovatel nebo myslitel stál; každý si musí vybrat svoji narativní verzi. (cit. dle Čermák 2002, 20)

Narativní forma není pouhý „kostým“, který něco zakrývá, ale struktura inherentní lidské zkušenosti a lidskému jednání. Vyprávění a rozumění příběhům je zakořeněno v obecně lidské schopnosti konceptualizovat – tedy strukturovat zkušenostní elementy do celku. Narativ je přítomný v čemkoli, co řekneme, děláme, myslíme a co si představujeme. „Lidé se rodí do příběhů, jsou a žijí jako příběhy, prožívají příběhy způsobem, který dodává jejich životu smysl“ (Čermák 2000, 107).

Právě proti takovému přístupu k životu a příběhu se vymezuje Paul de Man:

We assume that life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest with equal justice that the autobiographical project may itself produce and determine the life and whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all aspects, by its resources of his medium. (de Man 1979, 920)

Na jednu stranu se lidský život chápe jako něco, co může být zobrazeno v příbězích. Ty jsou pak posuzovány podle adekvátnosti zobrazení toho, co se událo v životě. Na druhou stranu jsou příběhy považovány za ideál, který se snažíme žít. V důsledku toho je život hodnocen na základě smysluplných vzorů, prezentovaných v literárních vyprávěních. Literatura nám dodává příklady, podle nichž se snažíme žít. Ukazuje se, že život a vyprávění jsou vnitřně propojené a navzájem se ovlivňují. Život nemůže být upřednostňován jako měřítko pro hodnocení příběhů, zároveň však příběh není ryzí ideál, bez jakékoli souvislosti s reálným

životem. Otázkou je, zda lidé své zkušenosti narativně konstruují, když je vnímají, nebo zda je narativní konstrukce reflexivní proces, který probíhá až poté, co daná událost proběhne. Barbara Hardyová ve studii „Towards a Poetics of Fiction“ (1968) napsala, že „sníme ve formě příběhů, ve formě příběhů sníme s otevřenýma očima, vzpomínáme, předjímáme, doufáme, zoufáme si, věříme, pochybujeme, plánujeme, přehodnocujeme, kritizujeme, budujeme, pomlouváme, učíme se, nenávidíme i milujeme“ (cit. dle MacIntire 2004, 247). Podle tohoto názoru život není pouze sekvence uzavřených a na sobě nezávislých událostí, má smysl ještě před tím, než se stává předmětem narativizace, protože sám je narativně strukturován – aby byl smysluplný. Příběhy jsou tedy jak vyprávěny, tak žity.

Proti tomuto postoji se staví Louis O. Mink v „History and Fiction as Modes of Comprehension“ (1970): „Příběhy se nežijí, ale vyprávějí“ (cit. dle MacIntire 2004, 246). Zdůrazňuje ontologickou diferenci mezi literaturou a životem: ne všechno, co život obsahuje, je vyprávění. Podobně svůj názor formuluje Hayden White: „Nežijeme příběhy, byť svým životům dodáváme významu tím, že je retrospektivně utváříme“ (White 2010, 116). Události a prožitky k nám přicházejí jeden za druhým. Naše mysl tedy pro porozumění potřebuje uchopit náraz v jednom mentálním aktu elementy, které společně zakoušeny nebyly. Přestože narativně konceptualizujeme své poznatky o světě, je třeba od sebe život a vyprávění nadále odlišovat. Narativ není způsob percepce, ale spíše způsob poznávání.

Vyprávíme tedy život, nebo žijeme vyprávění? Podle klasické Aristotelovy formulace je děj příběhu „nápodobou jednání“ (*mimésis praxeós*) (Aristoteles 1996, 71). Je to pouze tak, že tomu, co žijeme, můžeme dodatečně dát také formu vyprávění? Lidský život je interpretován ve vyprávěních. Z hermeneutického hlediska je život pojímán jako proces narativní interpretace. Vyprávění a lidský život jsou si podobné v tom, že mají význam. Při vyprávění o tom, co se nám stalo, usilujeme o to, dodat životu smysl, tak jako o to usilujeme u textu, který interpretujeme. Striktně oddělit život a příběh v zásadě nelze. Neexistuje žádný význam před interpretací – význam života neexistuje nezávisle na příběhu, který je o něm vyprávěn. Život a příběhy získávají smysl pouze ve vzájemné interakci. Tvzení, že život anticipuje příběh, je přijatelné, ale nevyčerpává složitost vztahu mezi příběhem a životem (Čermák 2002, 16). Mezi jednáním a vyprávěním existuje určitá korelace – vyprávění je tvůrčí nápodobou jednání. O životě se tedy můžeme dozvědět z příběhů, stejně tak ale životu rozumíme jako příběhu.

Hermeneutickou pozici zastává Paul Ricoeur, který ve svém třísvazkovém díle *Čas a vyprávění (Temps et récit I–III*, 1983, 1984, 1985) navrhl model vztahu mezi životem a příběhem. Podle něj se život stává vpravdě lidským tím, že je narativně artikulován. Život

má prenarativní strukturu, která se v narativní měni skrze zvolenou zápletku příběhu o životě vyprávěném. Život nese tedy implicitní význam, který se explicitně vynořuje v příběhu. V procesu konstrukce zápletky (*emplotment*⁶³) se dosud relativně nejasné před-rozumění každodennímu životu mění v jasnější narativní konfiguraci. Proto příběhy o životě vyprávěné život sám proměňují a dodávají mu specifitější formu. Vztah mezi životem a příběhem vytváří hermeneutický kruh: „The story is based on pre-understanding of life, and changes it into more fully developed understanding“ (Widdershoven 1993, 5). Význam události je artikulován v určitém příběhu, který tuto událost vztahuje ke specifické zápletkce, což činí její význam explicitnější. Narativní vědomí je proto reflektovanou explikací prenarativního charakteru nerefektovaného prožitku (Polkinghorne 1998, 23). Neartikulovaný, prenarativní prožitek slouží jako korektiv nebo ukazatel pro reflexivně vystavěný příběh. Život dostává význam skrze své narativní ztvárnění. Ale ne jen vyprávění o životě, ale také „život sám“ má svoji narativní strukturu. Podle Ricoeura spočívá tato prenarativní rovina zkušenosti především v určitém předporozumění řádu lidského jednání. Člověk je zasazen do života jakožto jednající bytost vždy se již vyskytující v prostoru určitých okolností, motivů, cílů, aktérů, interakcí a výsledků. Ricoeurův teoretický model tří mímésis umožňuje pojmově uchopit složité vztahy mezi aktem vyprávění, jeho recepcí a předporozuměním vyprávěnému příběhu. Na základě jejich vzájemných vztahů vzniká kruhový proces, v němž „textová konfigurace prostředkuje mezi prefigurací praktické oblasti a její referencí v recepci díla“ (Ricoeur 2000, 89)⁶⁴.

Paul Ricoeur rozlišuje tři druhy mimetické aktivity⁶⁵: prefiguraci, konfiguraci a refiguraci, které označuje jako mímésis I, II a III. Mímésis je pojata jako organizační proces. Jako mímésis I označuje určité předporozumění představující základní předpoklad vyprávění příběhů. Teprve na základě tohoto předporozumění je možná tvořivá aktivita konstruuující dějovou souvislost nazvaná mímésis II. Ve fázi mímésis III se konfigurace vytvořená konstrukcí dějové souvislosti vrací z vyprávění zpět do života a refiguruje lidské jednání. Vyprávění příběhu je určitým modelem, který umožňuje refiguraci či redeskrpci jednání. Mímésis mezi životem a vyprávěním je tedy možné chápat jako oboustrannou. „Zkušenost se podobá příběhům a příběhy se podobají životu. Nejenom, že vyprávíme život, ale také žijeme vyprávění“ (Chrz 2009, 326).

⁶³ Viz kapitola III.

⁶⁴ U následujících citací uvádíme pouze číslo strany.

⁶⁵ Ricoeur nechápe Aristotelův pojem mímésis jako kopii anebo jako identickou repliku. „Nápodoba či předvedení je mimetické působení, protože něco vytváří, totiž právě ono uspořádání činů pomocí dějové zápletky“ (Ricoeur 2000, 61). Příběh je jakožto zpodobení jednání výsledkem tvůrčí aktivity. Mímésis je podle něj aktivní výkon, tvořivá nápodoba. Pomocí pojmu mímésis uchopuje zprostředkování mezi žitou zkušeností a vyprávěním pomocí zápletky.

Ricoeur předpokládá, že existuje přednarativní rovina zkušenosti, jež spočívá především v běžném předporozumění řádu lidského jednání: „Již zkušenosti jako takové musíme přiznat určitou počínající narativitu, která není dílem nějaké projekce literatury do života, nýbrž která skutečně vyplývá z potřeby vyprávění“ (117). Podle Ricoeura se toto předporozumění týká především lidského jednání. V širším smyslu však lze toto předporozumění chápat jako předporozumění životu, určitým symbolickým významům spjatým s lidským chováním a jednáním. To znamená, že život či zkušenost mají svou přednarativní strukturu, vždy je zde již cosi, co si žádá být vyprávěno, cosi „přicházejícího ke slovu“ (Chrz 2009, 326). V běžném prožívání můžeme narazit na situace, které nám vnuknou myšlenku, že „to mi připomíná příběh“. „Nemáme na rovině každodenní zkušenosti sklon vidět ve zřetězení epizod našeho života příběhy (ještě) neodvyprávěné, příběhy, které chtějí být vyprávěny a které jsou oporou vyprávění?“ (117). Autor vyprávění, ať mluveného či psaného, vychází z tohoto prvotního narativního zformování skutečnosti, které je založeno na nejrozličnějším zprostředkování symbolických základů našeho světa. Člověk je obdařen předem danou kompetencí identifikovat jednání pomocí jeho strukturních rysů a významu. Praktické rozumění umožňuje „ovládnout určitou pojmovou síť jako celek“ (94). Rozumět nějakému ději znamená rozumět „řeči, konání“. Pokud lze totiž jednání vyprávět, je to proto, že je již artikulováno znaky, pravidly a normami: vždy je již symbolicky zprostředkované“ (94). Na základě před-narativní struktury časové zkušenosti rozpoznáváme v jednání časové struktury, které se následně stávají základem vyprávění.

Napodobovat či předvádět (mimésis) jednání znamená především mít určité předporozumění pro lidské jednání. „If all human experiences is already mediated by all sorts of symbolic systems, it is also mediated by all sorts of stories that we have heard“ (Ricoeur 1991a, 29). Vnímáme prožité události jako od počátku strukturované, časově uspořádané. Jednání se zdají být souvisejícími sekvencemi, v nichž to, co se stalo dříve, ovlivňuje současné. Naše nereflektované, každodenní zkušenosti lidského chování vyznívají ne jako něco nespojitého a bez významu, ale naopak jako něco, co vykazuje charakteristiku časově strukturovaného jevu. Naše primární zkušenosti mají „prenarativní charakter“ a obsahují implicitní požadavek, aby byly ztvárněny vyprávěním.

Osou celé Ricoeurovy analýzy je mimésis II, která vytváří vlastní vyprávění – odkazuje k autorské kompozici vyprávění a „zakládá literárnost literárního díla“ (89). Mimésis II představuje ztvárňování zkušenosti týkající se dění probíhajícího v čase. Tato konstrukce je aktem konfigurace toho, co bylo prefigurováno v rámci předporozumění jednání či životu, v mimésis I, která vlastní narativní aktivitě předchází. Akt konfigurace je založen na

konstrukci zápletky. Zápletka slouží jako prostředkující element mezi událostmi a vyprávěným příběhem. Událost je v příběhu definována tím, čím přispívá k vývoji zápletky. Ta transformuje sérii událostí do příběhu, který nese určitý význam, a jednotlivé události se podílejí na jeho rozvinutí. Aniž bychom znali narativní souvislosti události, nemůžeme určit její význam: „Emplotment is the means by which narrators weave together the complex of events into a single story“ (Polkinghorne 1991, 141). Život získává jistý druh souvislosti, směřování a tvaru. Zkušenost dostává podobu zápletky, dějové linie či děje. Z pouhé následnosti událostí se stává konfigurace, události jsou vztaženy k sobě navzájem a mění se ve významový celek. Zápletka způsobuje, že je možné sledovat vývoj příběhu a jeho vyústění.

Působení mimesis nekončí ve tvůrčím ustavení konfigurace děje, ale završuje se až v divákovi či čtenáři. Úkolem hermeneutiky je podle Ricoeura uchopit cosi komplexnějšího než závislost zápletky na životu, tedy otázku, jak se vyprávění vztahuje k životu. Z tohoto důvodu přidává k mimesis II ještě následnou fázi mimesis III, která zpět provazuje dílo se životem. „[T]a je plně přítomna teprve tehdy, když dílo rozvíjí určitý svět, který si čtenář přisvojuje“ (86). Mimesis III spočívá v uvědomění oné aktivity, kterou jsme schopni jednání druhých, a tedy i jednání vlastní, chápat v jeho souvislosti a sjednocovat tak činy a prožitky rozložené v čase. Konstrukce zápletky nikdy není završením, protože na základě vyprávění dochází k nové konfiguraci (re-figuraci) v řádu předchůdného pochopení jednání. Zápletka vyprávění má schopnost zpětně modelovat zkušenost, z jejíhož prenarativního rozumění vyšla. „Přijátá paradigmata na jedné straně strukturují čtenářova očekávání a pomáhají rozpoznávat formální pravidlo, žánr či typ, jehož příkladem je vyprávěný příběh. [...] Na druhé straně však akt četby provází konfiguraci vyprávění a aktualizuje jeho schopnost být sledován“ (120). Literární dílo, které si čtenář „přisvojuje“, odkrývá nové aspekty světa, rozšiřuje horizont jeho existence, a zároveň tak refiguruje životní svět čtenáře v jeho časové dimenzi. Ricoeur upozorňuje na to, že jestliže platí výrok, že literární díla neustále vytvářejí a přetvářejí svět, platí to především o narativních dílech, protože „poiésis, pokud jde o konstrukci zápletky, je takový výkon, který se týká konání samého“ (126).

Ricoeurovo rozlišení tří mimesis lze shrnout takto: Narativní konfigurace (mimesis II), jejímž prostřednictvím vtiskujeme životu určité zápletky, je založena na přednarativní struktuře života (mimesis I). Zároveň je však život jakožto žité vyprávění (mimesis III) založen na této narativní konfiguraci (mimesis II). Ta se podobá přednarativní prefiguraci zkušenosti (mimesis I) strukturou jednání, či v širším pojetí, strukturou života. A žité vyprávění (mimesis III) se podobá příběhům (mimesis II) svojí narativní strukturou, zápletkami vtištěnými zkušenosti prostřednictvím vyprávěných příběhů.

Narativní struktura tedy není jen arbitrární konstrukt nasazený na proud prožitků. Jestliže lidé organizují svou zkušenost a dávají jí smysl tím, že ji uspořádávají v příběh, a v realizaci takových příběhů vyjadřují vybrané stránky své prožité zkušenosti, pak to znamená, že tyto příběhy určujícím způsobem tvarují lidské životy a vztahy. Člověk je vypravěčem historek a příběhů a vidí svět jejich prostřednictvím. Ony organizují nejen jeho paměť, ale ovlivňují i jeho přístup ke skutečnosti. Příběhy současně tvarují a konstruují vypravěčovu realitu a osobnost: „Life is not only biographical life – life creates narrative and narrative creates life“ (Van Oers 2007, 175). Literatura a život jsou propojeny obousměrně, nejen ve směru od autora k textu. „Neliterární diskursy zjevně fungují podle zásad a procesů, které se nejvýrazněji a nejotevřeněji projevují v literatuře, takže literatura slouží jako model pro vše, co se pojí s inteligibilitou, kterou předávají“ (Culler 2005, 17). Mary Louise Prattová v díle *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse* (1977) podotýká, že „všechny problémy soudržnosti, chronologie, kauzality, aktualizace, věrohodnosti, volby detailů, slovesného času, hlediska a emoční intenzity existují pro přirozeného vypravěče stejně jako pro romanopisce a mluvčí se s nimi v jazyce každodenně setkávají a každodenně je řeší“ (cit. dle Culler 2005, 14).

Rozdíl mezi literaturou a každodenním narativním uvažováním není tak velký, jak by se mohlo zdát. Tak jako umění napodobuje život v Aristotelově smyslu, tak život napodobuje umění ve smyslu Oscara Wilda⁶⁶. My sami čerpáme z prominentních kulturních narativů nebo mýtů, ať vědomě či nevědomě, a aplikujeme je na své životní příběhy. Literární invence jsou inspiracemi pro nové modely života. „When Shakespeare invented Romeo and Juliet, the whole world discovered how to love“ (Ackroyd 1987, 133). Literatura, čerpající z života, ovlivňuje, jak my budeme svůj život vyprávět.

I přes nepopiratelný vztah nápodoby mezi literaturou (autobiografií) a životem mezi nimi stále spočívá ontologický rozdíl. Cílem tradiční autobiografie bylo spojit život a psaní, respektive sebe (auto), život (bios) a psaní (graphia); spojit oblast reality, vlastního života a jazykového zpracování života. A tam, kde se toto spojení ukázalo jako problematické nebo skoro nepředstavitelné, dělat, jako by to možné bylo (Nünning 2007b, 283). Idea, že tu někde existuje něco jako přesná, pravdivá a spolehlivá autobiografie jako věrná reprodukce života, je zavádějící: „There is no such thing as true-to-life representation“ (Buescu – Duarte 2007, 7). To, co je jazykově rekapitulováno ve formě životního příběhu, není žádný odraz skutečnosti, ale interpretace, dodávání významu. Texty autobiografií není možné chápat jako věrný záznam toho, co se stalo, ale spíše jako neustálou interpretaci a reinterpretaci našich zkušeností. „Each

⁶⁶ „[Ž]ivot napodobuje umění daleko více než umění napodobuje život“ (Wilde 1994, 171)

interpretation not only sharpens, but also changes the meaning of the phenomenon that is interpreted“ (Widdershoven 1993, 12).

Nemáme bezprostřední přístup k vědění o realitě, kterou žijeme. Vše, co o ní víme, víme prostřednictvím její reflexe. Takto reflektovaný či tematizovaný život nikdy nemůže koexistovat s životem žitým, který slouží spíše jako surovina pro reflexi. I sama paměť zahrnuje kreativní transformaci zkušenosti, spíše než aby byla internalizovanou „replikací“ minulých událostí. Život se v textu neopakuje, ale je literárně nově inscenován. Životu teprve dodáváme smysl, sám ho nemá, jen plyne. „Human life, like reality, the world, life in general, the ‚out of there‘, and so on, has no semantic preferences and certainly no narrative propensities“ (Battersby 2006, 34). Nemůžeme žít život jako plynulý příběh bez irelevantních příhod. Skutečnost je mnohem více diskontinuální, heterogenní, náhodná a fragmentární, než jak je zobrazována. Alain Robbe-Grillet v *Le Miroir qui revient* (1984) píše: „Die Wirklichkeit ist diskontinuierlich, geformt aus nebeneinandergesetzten Elementen ohne Grund, deren jedes einzigartig ist, umso schwieriger zu fassen, als sie immer unerwartet auftauchen unpassend, zufallsbedingt“ (cit. dle Boudieu 1990, 77).

Život je v zásadě nenarativní a nekoherentní. „Ein derartig voll entwickelter, kohärenter narrativer Zusammenhag scheint sich in unserer gewöhnlichen, unreflektierten, tagtäglich gemachten Erfahrung nirgendwo zu zeigen“ (Polkinghorne 1998, 21). Znázorňovat lidský život ve formě příběhu vždy znamená jej zkreslovat, lépe řečeno předkládat v nějaké určité podobě. „Neexistují a nemohou existovat žádné pravdivé příběhy. Lidský život se skládá ze samostatných jednání, která nikam nesměřují, která nemají žádný řád; vyprávěč retrospektivně vtiskuje událostem lidského života řád, který neměly, když byly žity“ (MacIntire 2004, 249). Příběh se nemůže skutečnosti vyrovnat, neboť ta je ve své podstatě diskontinuální a skládá se z prvků bezdůvodně položených vedle sebe; vyvstává vždy nahodile, nečekaně. Vyprávění „brings understanding, order, coherence, unity to its reality“ (Eakin 1985, 133). Text nemůže být duplikátem skutečnosti, jakkoli k ní může referovat. Přejdem v text se vždy ztratí komplexita a mnohoznačnost života. Prožívané skutečnosti jsou mnohem proměnlivější a nesouvislejší, než příběhy, které o nich vyprávíme. „Ein autobiographischer Text ist immer weniger und immer mehr als das Leben, auf das er Bezug nimmt. Er ist weniger, weil er nicht anders kann als selektiv beschreiben. Er ist gleichzeitig mehr als das Beschriebene, da er es fortschreibt, ihm Sinn hinzufügt, indem er Sinn entwickelt“ (Finck 1999a, 57). Così z života se do textu nedostane, così se tam ocitne navíc, působením jazyka, intertextových vazeb a fantazie. V principu je možné rozlišovat vnitřní drama prožitku a vyprávění, skrze nějž dosahujeme koherence. Autor autobiografie svůj materiál upravuje – ne všechno, co se stalo,

stojí za to, aby bylo vyprávěno, proto selektuje, „některá fakta jsou ‚vytěsněna‘ na periferii nebo na pozadí, zatímco jiná jsou přesunuta do středu; některá jsou kódována jako příčiny, jiná jako důsledky; některá jsou pospojována, jiná rozpojena – to vše proto, aby tato deformace mohla být vydávána za věrohodnou“ (White 2010, 143).

Autor vyprávění dotváří a doceluje skutečnost, soustřeďuje její rozptýlení, které spočívá v její nahodilosti. I autobiografie je pouze tvůrčí textovou rekonstrukcí jisté žité zkušenosti. „The autobiography is a corrective intervention into the past, not merely a chronicle of elapsed events“ (Giddens 1991, 72). Skutečnost zobrazená v literárním díle je textem modifikována a transformována. Roland Barthes tuto skutečnost reflektuje ve své autobiografii: „Nepokouším se obnovit sám sebe... Neříkám ‚Hodlám teď popsat sebe‘, ale ‚Píšu text a ten nazývám R. B‘.“ (cit. dle Bílek 1996, 9). V díle se nevytváří bezprostřední odraz ať už autora nebo zobrazované skutečnosti. Umělecký proces je neustálým usilováním o formu adekvátní obsahu, tvar textu není dán ve skutečnosti samé. Transformace skutečnosti probíhá podle zákonitostí psaní, podle určitých norem: „Narrative rules lead the narrator to structure experience in a particular way, structure it in a manner that gives form to the content and the continuity of the life“ (Bruner 2004, 701). Součástí jakéhokoli psaní je stylizační uspořádanost či podřízení se jistým postupům. Životní příběhy musí být uchopeny, shrnuty, jazykově zobrazeny v jisté kondenzaci. Výběr fakt podléhá vždy jistému hledisku relevance, důležitosti. „The accounts of protagonists and events that constitute a narrative are selected and shaped in terms of putative story or plot that then ‚contains‘ them“ (Bruner 1991, 8)

Příběh, i kdyby byl sebedelší, může vystihnout pouze určitou část života, který je ve své komplexnosti pro člověka jinak nezvládnutelně složitý a nepřehledný. Proto život redukuje na přehlednou soustavu srozumitelně souvisejících prvků, které dokážeme mentálně uchopit a zpracovat. Autor volbou prostředků vyprávění, důrazem na některé aspekty příběhu, ale i tempem vyprávění, včleňováním příběhu do širšího kontextu, určením začátku a konce příběhu skutečnost zpracovává a literárně formuje. Vyprávění „is used by artist to control, manipulate and order the experience“ (Eakin 1985, 131).

V životě samém, v jeho nahodilosti a nekoherentnosti, se neskryvá příběh, který jen čeká, až bude odhalen. Když člověk žije, neděje se nic. Příběhy jsou konstruovány, a to i ty, které jsou vyprávěny v autobiografiích. Řečeno slovy Henryho Jamese: „Dobrodružství se stávají pouze těm, kteří vědí, jak je vyprávět“ (cit. dle Chrz 2005, 135). Podobně tento názor popisuje Jean-Paul Sartre: „I kdyby byla pravda, že jsem nikdy nezažil žádná dobrodružství, co mi vlastně na tom sejde? Především mám dojem, že je to otázka slov. [...] K tomu, aby se z nejobyčejnější události stalo dobrodružství, musí ji člověk vyprávět, a to úplně stačí“ (Sartre

1993, 45). Organizuje události do různých druhů příběhů. Narativní konfigurace se uskutečňuje skrze konstrukci zápletky. Paul Ricoeur považuje zápletku za zásadní pro akt konfigurace, jímž vzniká na základě prenarativního rozumění koherentní a uzavřený příběh. Teprve poté, co se událost stává součástí zápletky, získává v jejím kontextu a vztahením k ostatním událostem určitý význam.

Lidé si ve vztahu k důležitým událostem, které se přihodí v jejich životě, vytvoří určitou zápletku, která formuje jejich životní příběh. Vyprávění o vlastním životě se vztahuje k prožitým událostem a na základě výběru zápletky je transformuje do jednoho celku. „Prostřednictvím zápletky dostává zkušenost časovou, kauzální a cílsměrnou strukturu“ (Chrząszcz – Čermák 2005, 489). Vyprávění je způsob strukturace, „welche das Gestaltungsvermögen, die ‚konfigurierende‘ Kraft der Fabelbildung nutzt, um Handlungen und Geschehnisse zu temporalen Ganzheit zu formen“ (Polkinghorne 1998, 21). Máme tendenci prožívat svoji zkušenost jako zkušenost určitého druhu, výběr zápletky ovlivňuje i příslušnost příběhu k žánrovým schémátům. Transformujeme události podle určité zápletky, charakterizace či žánru a zasazujeme je do našeho prožívání či zkušenosti (Chrząszcz 2009, 334).

Žánr životního příběhu je výrazem a současně také nástrojem určitého druhu porozumění světu. Ve vyprávění jsou jednání a prožívání vřazena do určitého druhu srozumitelné souvislosti. Skrze svoji narativní organizaci dostává život tvar, řád, směřování a také smysl. Prostřednictvím narativní konstrukce je život ztvárněn a současně také interpretován (Chrząszcz – Čermák 2005, 486). Principem ztvárnění je konstrukce dějové souvislosti, tedy určitá zápletku či konfigurace. Jakýkoli koherentní příběh se musí vejít do nějakého žánru, a je tímto žánrem řízen ve svém vývoji. I na příběhy, které lidé vyprávějí o vlastních životech, bychom mohli využít narativních kategorií Northropa Frye (*Anatomie kritiky*), tedy rozlišení čtyř archetypálních konstrukcí zápletky: romance, komedie, tragédie a satira. Žít příběh určitého žánru znamená vtisknout svému jednání a prožívání určitý druh srozumitelné souvislosti. Každá z archetypálních konstrukcí představuje určitou perspektivu ztvárnění života, která není dána autorovými osudy, ale je zvolena podle přednarativního porozumění skutečnosti (Ricoeurova mimésis I). Zvolený archetyp nemusí být pouze implicitně obsažen ve výstavbě příběhu, může být i explicitně reflektován:

Tak úspěšná škola sebeovládání mu měla přijít vhod v pozdějším psychologickém zápolení se Státní bezpečností a potom i ve dvou těžkých konfliktech s hvězdami německy mluvícího divadla, především s Maxmiliánem Schellem – ale to už je zas, řečeno s Goethem, „der Komoedie zweyter Teil“, druhý díl životní komedie. (Kohout 2005, 167)

Jeden a týž soubor událostí, lidského jednání, však může být nadán smysluplnou konstelací více než jednou zápletkou a význam určité příhody se může měnit podle její role v konkrétní zápletkce. Při vyprávění o tom, co se stalo, proměňujeme jejich význam, protože jedna epizoda může být zasazena do více narativních historií, které mohou být konstruovány podle různých zápletek: „Příběhy, a to i ty, které vyprávíme sami sobě, se mění“ (Draaisma 2009, 65). Schematická konfigurace událostí řadí jednotlivé události do vztahů tak, jak je určuje zvolená zápletkka, jejímž pravidlům podléhají. Narativ je kostra, která dodává koherenci jak fikčním vyprávěním, tak příběhům o skutečných událostech. Stejně jako romanopisec nebo historik, i autor autobiografie si svobodně volí zápletku, s jejíž pomocí organizuje svůj text. Otakar Štorch-Marien měl v úmyslu ve svých třísvazkových pamětech (*Sladko je žít, Ohňostroj, Tma a co bylo potom*) především obhájit své průkopnické působení v nakladatelském podnikání dvacátých a třicátých let. Zvolená kompozice je však proměňuje v standardní příběh podnikatelského vzestupu a pádu. Jean Jacques Rousseau komponoval svá *Vyznání* jako tragický příběh člověka, který chtěl lidi poučit o správném životě a který byl nenapravitelnou společností bez ustání persekvován⁶⁷. Pavel Kohout na začátku své autobiografie ironicky hodnotí vývoj svého života co do žánru, který by mu příslušel:

Pokud jde o určení žánru, který by tomu životu odpovídal nejspíš, jeví se mi být nejvhodnější kombinace klasického občanského dramatu o čtyřech aktech s vložkami krvavého grandguignolu i ztřeštěného vaudevillu. Jednotlivá jednání by mohla nést názvy Zaslepení, Prohledání, Vynesení a Navrácení. (Kohout 2011, 883)

Žánr vyjadřuje a udržuje stylistickou a tématickou jednotu zápletky. Prostřednictvím narativní konstrukce je životu vtiskován celkový tvar; zkušenost se stává konfigurací. Život zakoušíme jako sekvenci, ale pouhé časové uspořádání však ještě nečiní z řady událostí zápletku. Aby bylo možné hovořit o zápletkce, je třeba, aby alespoň některé události vyplývaly jedna ze druhé. Zápletkka dává naší zkušenosti souvislost a směřování. Kromě toho dodává naší zkušenosti podobu jednotného celku, který dává smysl.

Aby mohla reálná zkušenost získat podobu smysluplného příběhu, je třeba vymezit její hranice. Vyprávění zobrazuje události, které se udály v čase, a rozčleňuje tím čas na určité úseky – přinejmenším začátek, prostředek a konec. Žitá zkušenost tak dostává podobu, která má nejen začátek a konec, ale zároveň s tím i „hlavu a patu“. Život, jak probíhá, není takový jako jsou texty, které o něm čteme. „It is most assuredly not like those well-formed works with

⁶⁷ „Rousseau [...] patřil k největším reptalům v historii literatury a trval na tom, že celý jeho život byl jen řetězcem utrpení a perzekuce“ (Johnson 1995, 4).

tidy beginnings, middles, and ends“ (Freeman 2001, 296). Zápletka nutně vyžaduje konec, který dodává konfigurovaným událostem závěrečný smysl, uzavírá celkový průběh děje. Komplexní a heterogenní běh světa je „rozparcelován“ na jednotlivé situace nebo události, které jsou časově seřazeny tak, že se příběh rozvíjí přes jednotlivé fáze, až do konečného vyvrcholení. Už podle Aristotelova vymezení má dobrý příběh začátek, střed a konec, které vytvářejí souměrný celek⁶⁸. Na neustále se rozvíjející život plný náhod a možností není možné zápletku aplikovat. A až ta mění pouhou následnost ve významový celek a „dává neomezené následnosti příhod „smysl závěrečné pointy““ (Ricoeur 2000, 109). Díky tomu rozumíme epizodám samým jako tomu, co vede ke konci. Jean-Paul Sartre v románu *Nevolnost* (*La Nausée*) důsledek určení konce popisuje takto:

Události probíhají jedním směrem a my je vyprávíme obráceně. Vypadá to, jako bychom začínali od začátku: „Byl krásný podzim večer roku 1922. Byl jsem úředníkem u notáře v Marommes.“ A ve skutečnosti jsme začali od konce. Je v tom konec, neviditelný a všudypřítomný, a dodává těm několika slovům honosnosti a významu začátku. „Šel jsem na procházku, a aniž jsem to zpozoroval, vyšel jsem z vesnice, myslel jsem na své finanční potíže.“ Kdybychom vzali tuto větu prostě tak, jak je, znamenalo by, že onen člověk byl zamyšlený, mrzutý, na sto honů vzdálený jakéhokoliv dobrodružství, přesně v oné náladě, kdy necháváme kolem sebe projít události, aniž je vnímáme. Ale je tu konec a ten všechno proměňuje. A vyprávění pokračuje obráceně: okamžiky se přestaly náhodně vršit jeden na druhý, konec příběhu je lapl, přitahuje je a každý okamžik přitahuje ten předcházející. (Sartre 1993, 46)

Chronologické seřazení událostí se konfigurací zápletky proměňuje v příběh uspořádáním událostí jako procesu dění, o němž se předpokládá, že disponuje rozpoznatelným počátkem, prostředkem a koncem. Pouhá následnost, která je hlavní vlastností prostého času, získává další dimenzi ustanovením významuplného vztahu mezi přítomným okamžikem a v minulosti situovaným začátkem a koncem. Některé události jsou tím pádem vyličený jako vstupní motivy, jiné jako koncové a další jako přechodné, i když v pouhé chronologické následnosti tyto statuty neměly. Pokud se skupina událostí takto motivicky určí, vzniká příběh; následnost se proměňuje v završený diachronický proces. Žitá skutečnost nemá žádné zahájení a má otevřený konec; nemá ani žádné vyvrcholení nebo rozuzlení. „Human temporal experience consists of drawing out from the continual flow of successive moments episodic patterns by

⁶⁸ „Celek je to, co má začátek, střed a konec. [...] Dobře sestavené děje tedy nesmějí začínat odkudkoliv a končit kdekoli“ (Aristoteles 1996, 72).

marking off beginning and ending points“ (Polkinghorne 1991, 140). Propojení událostí do epizody je pozvedá z jejich časového okolí a ustavuje celek, který je vnitřně rozčleněn do jednotlivých součástí. Samotná idea „události“ v sobě obsahuje něco časově ohraničeného, co má začátek a konec. Oddělíme-li epizody v životě jednotlivce od sebe, pak se život jeví pouze jako série navzájem nesouvisejících epizod, bez počátku a završení. Představa konce má stejně jako představa začátku smysl jen z hlediska srozumitelného příběhu.

Podle Paula Ricoeura „paradigmata kompozice jsou v západní tradici paradigmata zakončení“ (Ricoeur 2002, 35). Vedle aristotelského požadavku celistvosti děje se uplatil i vliv křesťanské představy, podle níž jsou lidské děje zarámovány na jedné straně Genezí, na druhé straně oním zakončením, které v souboru novozákonních textů líčí Apokalypsa. Bible začíná na začátku („Na počátku...“) a končí zjevením konce („Amen, přijď, Pane Ježíši!“). Každý příběh je pak jakousi miniaturou toho velkého příběhu, který spojuje Apokalypsu s Genezí. Podobně uvažuje i Frank Kermode v knize *Smysl konců* (*The Sense of an Ending*, 1965). Soudí, že lidé při hledání smyslu svého života, toho, co se odehrává mezi narozením a smrtí, potřebují soulad mezi začátky a konci. „Času není možné čelit v jeho obyčejné, skutečné podobě, jako by byl shromaždištěm nahodilostí; člověk si jej polidšťuje fikcemi uspořádané následnosti a konce“ (Kermode 2007, 135). V lidském chování se odráží permanentní usilování o závěr, a tedy význam jinak bez-významného proudu lidského žití. Lidský život je však něčím, co se odehrává vždy jen „uprostřed“ času. Potřebujeme konce, abychom vtiskli časové zkušenosti řád a „abychom mohli vnímat celou strukturu, což je něco, co z našeho místa uprostřed času udělat nemůžeme“ (Ibid., 15). Jen vzhledem ke konci můžeme určit význam určité události (ale i světu jako celku), proto perspektiva konce doprovází každý důležitý okamžik, který člověk v proudu času prožívá. Začátky a konce sjednocují interval mezi sebou, zbavují ho jednoduché časovosti a obdařují ho významem. Kermode na příkladu tikání hodin – identické zvuky označujeme tik a tak – předvádí model, který vytváří zápletku, která dává času formu a „činí ho pro naše vnímání smysluplným (doceleným a uzavřeným)“ (Trávníček 2007, 51). Začátek se propojuje s koncem a smyslem událostí mezi nimi je směřovat ke konci a tím uzavřít celek. Světu dodáváme formu, kterou implikuje konec. Vše, co se v jistém momentu jeví jako nahodilé, bude později nadáno významem v nějaké souladné struktuře, s ohledem na konec přizpůsobíme naše očekávání, abychom mohli tyto „nahodilosti“ zakomponovat do smysluplného celku. Musíme „zabránit tomu, aby se interval mezi tik a tak vyprázdnil; uvnitř intervalu následujícího po tik musí udržet živé očekávání tak a pocit, že jakkoli odlehlé může tak být, vše, co se stane, se děje, jako by mělo tak zcela jistě následovat“ (Kermode 2007, 45). Veškerá vyprávění mají smysl,

protože se včleňují do časového řádu, který sám je utvářen vztažením k ideji imanentního konce. Plánování budoucnosti nás nutí vztahovat se k minulosti a jejich spojení probíhá pomocí zápletek. „Literární zápletky, obrazy svrchované časové harmonie“ (Ibid., 23) slouží jako příklady souladného propojení začátku a konce. „Minulosti dáváme smysl stejným způsobem jako knize, kterou jsme četli, nebo žalmu, který jsme recitovali“ (Ibid., 85). Snažíme se nalézt v životě jednoduchost obsaženou v epickém pořádku, která v něm samém obsažena není.

Jestliže se to, co tvoří jednotu příběhu, odhaluje teprve zpětnému pohledu, nabývá zásadní důležitosti otázka závěru vyprávění. Protože je vyprávěný, končí příběh tam, kde končí, zatímco životní příběh běží, dokud jeho „vypravěč“ nezemře. Fikční vyprávění končí tím, co se nám jeho vypravěč rozhodne říct jako poslední, nemá žádnou budoucnost. Končí tím, co je v příběhu poslední. Zato pokud vyprávíme příhodu z reálného života, má její pokračování nekonečné množství možností vývoje. Autobiografie nemají žádný definitivní konec, kromě vypravěčovy smrti. Autobiografická vyprávění tedy pro ukončení využívají i konvencí fikčního vyprávění. Pokud je zápleтка v autobiografii ukončena, což je podmínkou, aby byla chápána jako ta která zápleтка, je nutně konstruována a ne čerpána z života samého. Tato završenost je vyžadována společností, která touží po iluzi kompletnosti příběhu, jež však není ve skutečnosti obsažena. Snažíme se tedy vytvořit příběh, který by měl smysl, a takový příběh musí být uzavřen. Autor nemůže ve vyprávění vyličit svou smrt, závěr svého životního příběhu, ale může ukončit vyprávěný příběh. Ačkoli se vždy nacházíme uprostřed svého příběhu, konfigurujeme vlastní osud z perspektivy jeho konce (Polkinghorne 1991, 145).

Žádná sepsaná autobiografie se nemůže vyhnout tomu, aby byla uceleným dějem. Autobiografie tedy mají začátky a konce, i když svět, ke kterému referují, je nemá. Ani pro jednotlivce není možné jednoznačně určit, kdy jeho život začíná – zda početím, narozením nebo až dobou, na kterou si pamatuje. Lze ale určit začátek jeho životního příběhu, který bude také v určitém momentě ukončen. Jsou to „falešné konce, lidské úseky věčného světa“ (Kermode 2007, 80). Autobiografie jako kniha musí někdy skončit, autor se sice může snažit vyhnout se úplnému závěru poukazem na možné dodatečné pokračování textu, ale přesto zde závěr bude a rozhodující je, na kterém místě života se autor rozhodne autobiografické vyprávění ukončit. Určíme-li nějakou událost za počátek nebo konec, zatížíme ji významem, který může být sporný. „Příběhy, stejně tak literární jako lidské, i když se blíží ke konci, který už na nich může zdánlivě málo měnit, nemusí ještě mít svůj smysl. Některé [...] je dokonce dostávají teprve se závěrečnou scénou nebo větou“ (Kohout 2011, 883). Augustinus na začátku jedenácté knihy svých *Vyznání* vysvětluje, proč ukončil vyprávění svých životních

příhod, které završil v deváté knize popisem úspěšné konverze ke křesťanství a křestu, aniž by se dostal k dalším deseti letům svého života, a proč pokračuje v psaní jiným způsobem. Píše, že raději využije čas k meditaci o božských zákonech, v centru vyprávění pak nadále nestojí osobní životní osudy, ale slovo boží. „A i kdybych byl s to vše vypravovati dle pořádku, jsou mi drahé kapky času“ (Augustinus 2006, 375). Zdá se, že sv. Augustinus ukončuje své vyprávění z banálního důvodu nedostatku času.

Význam má však i to, že vyprávění o svých životních osudech ukončuje analogicky k uzavření určité životní epochy. Takové momenty představují konce většiny autobiografií. Autor dosáhne v příběhu určitého životního období nebo prožije nějakou výraznou událost, po nichž se rozhodne ve vyprávění už nepokračovat. Každý lidský život je možné rozdělit na množství segmentů, nejen podle zásadních vývojových událostí, ale i předělů institucionálně určených. I naše chápání času je vždy zasazeno do určité kultury a její normy definují podobu životních fází a jejich délku. Vědomí těchto norem má vliv na zobrazení vlastních životních fází, případně na potřebu objasnění odchylek od normovaného vzoru života. Při konstrukci vlastního příběhu používáme unifikované a koherentní koncepty jako „dětství“, „puberta“ aj. Toto rozčlenění do života uměle vnášíme vyprávěním, není jeho přirozenou součástí. Tyto předěly jsou motivovány změnou postavení píšícího, vstupem do zaměstnání, svatbou, narozením dítěte apod.⁶⁹ Jedná se o určité zlomy v životě, po nichž někteří z autorů pokračují: „Druhý poločas, lze-li tak nazvat životní úsek přidělený jim osudem na dobu neurčitou, začal běžnými starostmi, jaké přináší každá změna vrchnosti, i demokratické“ (Kohout 2006, 25). Tato různá období se mohou autobiografovi zdát od sebe velmi odlišná: „Můj nástup je datován srpnem 1950 – můj odchod srpnem 1970. Jenže po těch dvaceti letech následovalo úplně jiné dvacetiletí, které mě od těch hereckých roků vzdálilo o délku života. Tomu prvnímu říkám herecký, druhému disidentský, třetímu, listopadovému – život návratů. Tři zcela odlišná údobí“ (Chramostová 2003, 102). Někdy jako by se jednalo o různé životy: „V březnu 1977 jsem zavřela další dveře za minulým životem“ (Chramostová 2003, 229). Autoři si tyto životní předěly při tvorbě textu uvědomují a činí je jeho součástí: „Protože [...] na pointu dopsanou osudem si společně se čtenáři počká i autor, chce případným průzkumníkům svého života pomoci tím, že spletitou trasu rozčlení do přehlednějších úseků a osadí viditelnými milníky, jakými jsou pro spisovatele jeho literární práce; ty odhalují stav jeho ducha spolehlivěji než jiné dokumenty“ (Kohout 2011, 883). Předěly se ze života dostávají i do textu, v jehož výstavbě se odrážejí. U Goetha přechody mezi jednotlivými díly vyznačují také změny

⁶⁹ Srov. koncepcí Bernda Neumanna (*Identität und Rollenzwang*, 1970), který rozlišuje autobiografii od memoárů na základě dosažení určitého postavení, které v životě jedince vytvoří určitý takový předěl. Viz kapitola I.

životních pozic, ale zároveň je každý spojen s jednou ženou: první kniha je ukončena rozloučením s Markétkou, druhá kniha končí setkáním s Friederikou Brionovou, třetí začíná seznámením s Lili a končí sblížením se Susanne Magdalenou Münchovou a závěr čtvrtého dílu vyznačuje zrušené zasnoubení s Lili. Textové předěly splývají s změnami životními. Lidský život odpovídá textovému vývoji, sám se stává textem. Metafora života jako textu se odráží i v běžné mluvě. „Stojíme-li nad rakví mrtvého, stojíme tam s vědomím, že jeho ‚příběh‘ se právě uzavřel, že v ‚poslední kapitole‘ jeho života byla dopsána závěrečná věta“ (Trávníček 2007, 50). Kapitoly či části textovou autobiografie pak odpovídají životním fázím: „V té chvíli jsem samozřejmě prožívala štěstí a satisfakci. Součet, vyvrcholení i uzavření jedné kapitoly“ (Chramostová 2003, 48).

Často jsou významné životní události spojeny se změnou místa, přesunem do jiného prostředí. To je přirozeně chápáno jako narušení kontinuity života, vytržení ze stereotypu: „Autor nicméně chápe, že se na samém konci této bilance v druhém díle nevyhne jasné zprávě, s jakým poznáním vlastně vbíhá do cílové rovinky svého lidského maratonu. Teď je však při psaní teprve před obrátkou, jakou se mu logicky jeví čas od vyhazovu z vlasti do návratu domů“ (Kohout 2005, 260). Rousseau svůj odchod z Bossey chápe jako jednoznačný životní předěl spojený s koncem určitého životního období: „Tak můj život dospěl ke konci svého jasného období. Od té chvíle jsem se přestal radovat ze štěstí ničím nezkaleného a ještě dnes cítím, že moje vzpomínka na kouzelné dětství končí zde“ (Rousseau 1978, 32). Změna místa pobytu je chápána jako výrazný zásah do života a odráží se v textové kompozici. U Gabriela Garcíi Márqueze znamenají přesuny z rodné Aracatacy do Barranquilly a Bogoty vždy začátek nové kapitoly. Ruth Klügerová pojmenovává každou z částí své autobiografie *Poslední stanice život* (*Wir leben*) podle místa: Vídeň, Tábory (Terezín, Osvětim-Birkenau, Christianstadt/Groß-Rosen), Německo (Útěk, Bavorsko), New York a epilog nese název podle jejího současného místa pobytu Göttingen. Stejně tak postupuje Elias Canetti v prvních dvou dílech své autobiografie, když jednotlivé knihy rozděluje do dílů podle míst a vymezuje roky, kdy v nich pobýval (první díl: Ruščuk, Manchester, Vídeň, Curych – Scheuzerova ulice, Curych – Tiefenbrunnen; druhý díl: Inflace a bezmoc – Frankfurt, Nátlak a vzdor – Vídeň, Škola slyšení – Vídeň, Tlačení jmen – Berlín, Plod ohně – Vídeň). Třetí díl autobiografie naopak není rozčleněn místy, ale událostmi (Svatba, Doktor Sonne, Náhoda, Grinzing, Zapřísahání), a to také z toho důvodu, že se jedná o zobrazení pouhých šesti let života, v nichž přesuny z místa na místo nepředstavovaly tak výrazný zásah do života. Takový představuje až emigrace do Londýna, která Canettiho autobiografii ukončuje.

Konec autobiografie je spojen se změnou místa, která představuje začátek nového životního období, do textu už nezahrnutého, lze sledovat v mnoha textech.

Barevná spirála v malé skleněné kouli – tak vidím svůj vlastní život. Dvacet let, která jsem strávil v rodném Rusku (1899-1919) tvoří oblouk teze. Jednadvacet let dobrovolného exilu v Anglii, Německu a Francii (1919-1940) očividně představuje antitezi. Období, které jsem strávil ve své nové vlasti (1940-1960) tvoří syntezi – a novou tezi. (Nabokov 1998, 276)

Autobiografie Vladimira Nabokova končí rokem 1940 a opuštěním Evropy. Podobně jako Canetti ani Nabokov odjezd do textu už nezahrnul, ale přesto je na konci textu implicitně přítomen (u Nabokova závěrečným pohledem na kotvící loď). Odjezdem jsou ukončeny i další autobiografie: u Celliniho odjezdem do Pisy, u Rousseaua do Turína.

Není neobvyklé, že je jeden druh vzpomínek (nebo vzpomínky na určité období) udržován pohromadě jedním prostorem, často rodinným domem či městem. Tak je tomu u dětských vzpomínek na rodinný dům Sándora Máraie ve *Zpovědi*, na město Aracataca v Márquezově autobiografii *Žít, abych mohl vyprávět* nebo Canettiho vzpomínání na dětství v Ruščuku v *Zachráněném jazyce* (*Die gerettete Zunge*). Propojení dětství s jedním prostorem je přirozené, většina významných cest probíhá až v dospělosti, proto je v určité době odjez ze známého místa vnímán citlivěji: „Ah, jak jsem se těžko odhodlával k odjezdu! Zdálo se mi, že opustím své mládí“ (Gide 1933, 276).

Dětství a mládí je velmi specifické období, jehož uzavření je vnímáno jako významná životní hranice. Autor ho chápe jako definitivně uzavřené a pro sebe zhodnocené: „Tyhle zprávy mnou podivně otřásly; jako by život sáhl na moje tvůrčí práva tím, že se dál vlnil za subjektivními hranicemi, které tak elegantně a ekonomicky vyznačily vzpomínky na dětství, o nichž jsem se do té doby domníval, že jsem je podepsal a zapečetil“ (Nabokov 1998, 93). Uzavření textu na konci dětství by sice mohlo odporovat pojmání autobiografie jako vyprávění o celku života a ne jen takového fragmentu, nicméně dětství jako životní období, v němž se člověk vyvíjí a uvědomuje si vlastní identitu a postavení, získává na důležitosti a může být podáno jako rozhodující pro autorův vývoj jako zralého člověka. Autobiografie, které zachycují pouze období dětství nebo mládí jsou v literární vědě či teorii autobiografie regulérním předmětem výzkumu, v německé oblasti označované přímo jako „Kindheitsautobiographie“⁷⁰. Dlouhou dobu nebylo dětství vnímáno jako podstatná část života (také proto, že se velká část narozených dětí nedožila vyššího věku – až jako starší mohly být

⁷⁰ K tomu Lange (2008). Překládáme zde jako „autobiografie dětství“, protože se samozřejmě nejedná o autobiografie psané dětmi.

vnímány jako plnohodnotní lidé)⁷¹. Význam dětství začíná stoupat až v 18. století a postupně se příhody z dětských let dostávají i do autobiografií. Události ovlivňující vývoj dítěte se ukazují jako zásadní pro další vývoj. Jakmile se chápání mládí proměnilo v integrální a podstatnou část života, začínají se z těchto raných prožitků vyvozovat i důsledky pro další život. Od Rousseauových *Vyznání* se v mnoha autobiografiích klade hlavní důraz na zobrazení dětství a mládí, které je chápáno jako rozhodující a určující fáze pro identitu subjektu: „Slíbil jsem, že se vykreslím ve své skutečné podobě; a aby mě čtenář poznal, až dosáhnu pokročilého věku, musel mě poznat v mém mládí“ (Rousseau 1978, 156). První autobiografie dětství vznikají na začátku 19. století. Tehdy se však ještě jednalo o první části rozsáhlejších projektů, které však autor (jako například Heinrich Heine) nestihl dokončit. I takovéto fragmenty větších celků však ukázaly, že obtojí samostatně.

Pro mnohé autory jsou dětské vzpomínky přitažlivé právě pro svou ohraničenost a uzavřenost, do níž nezasahuje vliv současných událostí, který se s přechodem do dospělosti stává nevyhnutelný, a proto aktuální i pro píšícího autora: „Tady bych už nemohla usilovat o to, abych dala vyvstat několika chvilím, několika hnutím, jež mi připadají ještě nedotčené, dostatečně silné, aby se oddělily od té ochranné vrstvy, v níž zůstávají uchovány, od těch bělavých, měkkých, vatových mlžin, které se rozplývají, které mizí zároveň s dětstvím“ (Sarautová 1990, 174). Dětství může fungovat jako anekdota exemplární pro celý autorův život, události v něm proběhlé se ukazují být příznačné pro další život, nebo dokonce další vývoj předznamenávající:

Vzpomínky na nejranější dětství předznamenávají všechny pozdější projevy napětí mezi námi. Jednou, ještě mi nebylo šest, jsem vzala nůžky, ač jsem na ně nesměla ani sáhnout, a rozstříhala jsem jí kabelku, ze zloby, která se mi jevila jako spravedlivá; důvod dávno zmizel v zapomnění, zřetelně se však zachoval pocit urážky, pobouření a příměs předjímaného pocitu viny. (Klügerová 1997, 56)

První kniha Rousseauových *Vyznání* je historií prvotních dojmů, které člověka utvářejí po celý život. Goethe i Rousseau byli původně rozhodnutí ukončit autobiografické vyprávění společně s dětstvím:

Takové byly omyly a chyby mého mládí. Vyprávěl jsem jejich historii tak věrně, že moje srdce je spokojeno. Jestliže jsem později ozdobil svůj zralý věk některými ctnostmi, pověděl bych

⁷¹ K tomu Ariés (1981).

o nich, kdybych psal dál, se stejnou upřímností; takový byl můj úmysl. Ale musím se zastavit. Čas může odhrnout mnohý závoj. Jestliže se o mě potomstvo doví, snad jednoho dne pozná, co jsem chtěl říct. Pak bude vědět, proč teď umlkám. (Rousseau 1978, 234)

Přesto J. W. Goethe ukončil *Z mého života* až svým odjezdem do Weimaru, před nástupem do funkce tajného rady a ministra a Jean Jacques Rousseau prvním veřejným čtením *Vyznání*, čímž se v kompozici autobiografie vlastně vrací k jejímu začátku. Podobně byly čtyři části Seifertovy knihy *Všecky krásy světa* původně koncipovány podle čtyř ročních dob, představujících základní lidský cyklus. Jako lidé podléháme neustálé proměně a přesto je naše přítomnost s naším dětstvím neustále propojena. V prvním díle autobiografie Eliase Canettiho se tak programově praví: „Všechno, co jsem později prožil, se událo už předtím v Ruščuku“ (Canetti 1995, 11). Jakkoli jsou některé autobiografické texty dovedeny až do dospělosti, pravý konec dětství se zdá vyznačovat teprve jejich závěr – smrt rodičů. Člověk je plně samostatný a sám ve společnosti až po té, co se ocitá ve světě bez opory nejbližších příbuzných. Sándor Márai končí text smrtí svého otce, odloučením od matky Ruth Klügerová, smrtí matky sv. Augustinus, André Gide i Elias Canetti. Ten ji kompozičně využívá k uzavření celé struktury třídílné autobiografie. Ta začíná jeho dětstvím v kosmopolitním Ruščuku, kde jsou nejdůležitějšími postavami otec a matka a v němž se setkává s nejrůznějšími jazyky a kulturami. Před matčinou smrtí pobývá Canetti v Praze, kde naslouchá češtině: „Pádnost, s níž do mě česká slova pronikla, snad vyplývala ze vzpomínek na bulharštinu z doby mého raného dětství. Ale nikdy jsem na to nepomyslel, protože jsem bulharštinu již dávno zapomněl, [...]. Vnímám slovenské hlásky jako součást řeči, která se mne nevysvětlitelným způsobem dotýkala“ (Canetti 1998, 354). Navrací se tak do svého vlastního dětství, naplňuje tak ideu návratu k sobě a k původu, skrytou v mnoha autobiografiích. Kruh je završen, když umírající matce přináší „růže z Ruščuku“ a spojuje tak poslední stránky textu s prvními. Velmi umně tak zakončuje svou autobiografii, ačkoli jeho život pokračoval dále.

Canettiho důmyslná konstrukce textu potvrzuje to, co tvrdí Louis O. Mink:

Život nemá počátky, prostředky a konce; existují setkání, ale počátek vztahu náleží příběhu, který si vyprávíme později, a existují rozloučení, ale definitivní rozloučení je pouze v příběhu. Existují naděje, plány, zápasy a ideje, ale jen v retrospektivních příbězích jsou naděje nenaplněné, plány zmařené, zápasy rozhodující a ideje vlivné. (cit. dle MacIntire 2004, 246)

Život a vyprávění jsou odlišné fenomény, není tu však žádný život jako takový, ke kterému by autobiografie referovala – pouze život, kterému je již interpretací dodán význam. Život, jak ho autobiografie zobrazuje je konstruován až narativním aktem. Autobiografie je až sekundární literární počín, ale život sám bez narativní strukturace je „meaningless or shapeless“ (Brockmeier – Freeman 2001, 96). Smysluplně prožívat život a vyprávět o něm nejsou dvě různé a odlišné věci. „There is no way in which one can, so to speak, lapse into an ‚aboriginal‘ noninterpretative self-reportial form. Autobiography forces interpretation“ (Bruner – Weisser 1991, 133). Dokud život není interpretován, zůstává pouze biologickým fenoménem. „[L]ife is not ‚how it was‘ but how it is interpreted and reinterpreted, told and retold“ (Bruner 2004, 708). Příběh je založen na životě, ale není jím určen, protože právě vyprávění otevřené dalším pokračováním či reinterpretacím je to, co životu poskytuje význam. Prožívání života je neoddělitelné od vyprávění o něm: „Die reflexive Rückschau schafft eine vollständig ausformulierte Erzählung, indem sie das erinnerte, pränarrative Verständnis, das man zur Zeit des Geschehens besitzt, und das Verständnis, das man nach dem Ausgang der Episode hat, integrieren“ (Polkinghorne 1998, 23). Víme jistě, že život není jen příběh. Existuje více modů „já“ a sebeprožívání, více než může být reprezentováno ve vyprávění o sobě samém, v jakékoli autobiografii. Identita, nacházející výraz v jednání a řeči, není totožná se záměrným sebeprezentováním individuálního „já“, které by chtělo vědomě formovat onen obraz, který si o něm druzí tvoří. Ale to, co takto prezentováno být může, je pouze vyprávění.

VIII. Narativní identita

Naše identita, je z podstatné části utvářena příběhy, které o sobě vyprávíme. Příběh, který je vyprávěn v autobiografii, usiluje postihnout autorovu osobnost tehdy i nyní, ukázat její vývoj, propojit minulost s přítomností. Vyprávění je způsob, kterým spojujeme události do smysluplných sekvencí, a tím konstituujeme smysl svého „já“ jako protagonisty vlastní – i nenapsané – autobiografie. Identita je tak chápána jako narativní konstrukce, jinak řečeno je dosahována jejím prostřednictvím. Na tomto předpokladu je založen pojem Paula Ricoeura „narativní identita“ (Ricoeur 2007, 347⁷²). Podle něj se identita „já“ v průběhu života utváří v procesu vyprávění příběhů. Narativní identita je „the kind of identity that human beings acquire through the mediation of the narrative function“ (Ricoeur 1991b, 188). Identita jedince spočívá v jeho schopnosti vytváření a udržování vlastního příběhu. Příběhy organizují naše povědomí o tom, kdo jsme a jak se vztahujeme k druhým. Identita na sebe bere formu životního příběhu: „Self-concept is a storied concept, and our identity is the drama we are unfolding“ (Polkinghorne 1991, 149). Myslíme o životě jako o nevyprávěném či virtuálním příběhu. Ten se následně stává východiskem pro sepsanou autobiografii. Pojetí identity jako narativní konstrukce vychází z předpokladu, že identita je dosahována syntézou vyprávěného příběhu: „What constitutes a self or an identity is a set of memories-turned-into-stories, memories shared by the successive series of personae occupying an individual mind“ (Adams 1990, 169). Pro jednotlivce samotné jsou pamatované příběhy jejich identitou, říkají jim, kým jsou a kam jdou. Nejen naše vzpomínky, ale celé naše komplexní chápání sebe sama je strukturováno narativně.

Každý z nás rozvíjí vnitřní vyprávění, jehož kontinuita a smysl zakládá jeho identitu. Jestliže se o někom chceme něco dovědět, zeptáme se právě na jeho historii, na jeho biografii, na jeho identitu. Jedinci konstruují své osobní příběhy spojením různých událostí svého života do srozumitelného celku. Tyto příběhy jsou základem identity a sebe-porozumění. Poskytují lidem odpovědi na otázku „Kdo jsem?“ „Být osobou znamená mít příběh, který mohu vyprávět“ (Čermák 2004a, 38). Narativní identita umožňuje člověku v příběhu propojit jednotlivé fáze svého života. To, co nás opravňuje považovat subjekt jednání za týž po celý život, je příběh, kterým se na tuto otázku odpovídá. Odpovědět znamená vylíčit dějiny určitého života. „Vyprávěná historie vyslovuje, kdo k jednání náleží. Identita onoho kdo tedy sama není ničím jiným než narativní identitou“ (349). „My self-story gives unified context in

⁷² U následujících citací uvádíme pouze číslo strany.

which it becomes clear how I am living my life and what is the nature of my individual existence, character and identity“ (Polkinghorne 1991, 143).

Osobní identita předpokládá pocíťovanou jednotu zkušeností. Není žádným jednoduchým, nýbrž velice proměnlivým a mnohohrstevnatým problémem a životní příběh slouží jako integrace lidského života, v němž se spojují různorodé vzpomínky na minulé události, aktuální přesvědčení a zážitky i anticipovaná a předpokládá jednání. „Personal integrity, as the achievement of an authentic self, comes from integrating life experiences within the narrative of self-development“ (Giddens 1991, 80). Skrze vyprávění tvořící naši identitu chápeme a prožíváme životní události jako souvislé a odněkud někam se odvíjející předivo. Dodáváme jimi koherenci jinak nespojitým událostem. Narativ je používán, aby dal formu a smysl životu jako celku, nejen jeho jednotlivým epizodám. „Proto je osobní identita právě tou identitou, kterou předpokládá jednota postavy, vyžadovaná jednotou příběhu“ (MacIntire 2004, 254). Prostřednictvím narativní konstrukce je životu vtiskován celkový tvar. Toho je dosaženo pomocí konstrukce zápletky a zkušenost se stává určitou narativní konfigurací. Prožívané události jsou pak ztvárněny z určité perspektivy. Identita tedy není v prožívané skutečnosti odhalována, ale konfigurována. Životní příběh je zvláštním druhem příběhu, který každý lidský jedinec konstruuje za účelem propojení odlišných částí svého „já“ tak, aby vytvářely smysluplný a přesvědčivý celek. „Neobjevujeme svá já v narativitě, ale spíše se tvoříme prostřednictvím narativity“ (Čermák 2002, 17). Prostřednictvím narativity se definujeme, dodáváme svému životu sjednocující smysl a účel.

Tradiční pojetí „já“ jako něčeho, co je zařaditelné a rozložitelné na elementy nebo se chová jako strukturovaná celost není vhodný model pro „já“ reprezentované v autobiografickém diskurzu. „The self [...] simply does not belong to the category of events and facts“ (Ricoeur 1991b, 193).

Bez opory v naraci je problém osobní identity odsouzen k neřešitelné antinomii: buď se předpokládá nějaký subjekt identický sám se sebou v různosti svých stavů, anebo se po způsobu Humově a Nietzscheově tvrdí, že tento identický subjekt je pouze substancialistická iluze, po jehož vyloučení se ukáže pouze čistá rozmanitost myšlenek, emocí a chtění. (349)

Ricoeurův koncept narativní identity vychází z předpokladu, že život člověka dostává smysl a účel teprve prostřednictvím vytváření a upřesňování životních příběhů; vyprávění umožňuje definovat sebe sama jako bytost odlišnou od ostatních. Identitu nelze chápat jako soubor individuálních vlastností a schopností. Identita, charakterizovaná určitou setrvalostí v čase,

v jehož plynutí člověk zůstává sebou samým, je pro Ricoeura zásadně odlišná od totožnosti ve smyslu, v jakém zůstává nějaké objektivní jsoucno neměnné. Paul Ricoeur dělí identitu subjektu na aspekt totožnosti (*idem*) a jednosti (*ipse*) (249). Identita latinského ukazovacího a vztažného zájmena *ipse* (anglicky *self*, německy *selbst*) představuje identitu ve smyslu být sebou samým, zatímco latinské ukazovací zájmeno *idem* (anglicky *same*, německy *gleich*) identitu ve smyslu stejnosti. Oba aspekty jsou odlišné aspekty identity subjektu. *Idem* je aspekt totožnosti, setrvalosti v čase, *ipse* je aspekt jednosti subjektu. Zatímco *idem* reprezentuje stálost v čase, *ipse* individuální jedinečnost. „[R]ozdíl mezi *idem* a *ipse* je rozdíl mezi substanciální či formální identitou a narativní identitou“ (350). Osobní identita je narativní, to znamená, že podléhá časovosti. Jen tak člověk může být v proudu času sebou samým (*ipse*), na rozdíl od onoho „totéž“ ve významu *idem*, které charakterizuje věčnou totožnost. Oba pojmy, *idem* a *ipse*, vyjadřují identitu, ale vždy v jiném časovém aspektu. Identita ve smyslu neměnného trvání v čase je *idem*, neboli totožnost; identita, která je vystavena působení času, je *ipse*. Ta se musí vyrovnávat s jinakostí, která vstupuje do života člověka. Narativní identitu tak Ricoeur vidí v napětí mezi oběma póly: vždy jsme *idem* i *ipse* zároveň: „Identita jako komplexní dialektická transpozice svojskosti a samosti“ (Muller-Funk 2010, 62). To, že lidská bytost může být v průběhu svého života chápána jako tatáž, nespočívá tak jako u nějaké věci v materiální totožnosti, není o ní možno říct, že je totéž (*idem*), nýbrž pouze, že je sebou samou (*ipse*). Jednota mezi její minulostí a přítomností netkví v ani v pouhé kontinuitě změn, jaká charakterizuje každý živý organismus jako takový: je dána právě jen tím, že její minulost je s přítomností spojena jako něco, o čem je možno vyprávět: „Na rozdíl od abstraktní identity téhož může narativní identita, jež tvoří ipseitu, zahrnovat změnu, proměnlivost v soudržnosti života“ (350).

Podle Ricoeura je vyprávění příběhu prostředkem, který jedinci umožňuje, aby v plynutí času a v průběhu změn chápal a pociťoval sám sebe jako téhož. „Antwort auf die Frage, wer ich bin, ist diejenige Darstellung- und Mitteilungsart eines menschlichen Lebens, die ihrer temporalen Struktur entspricht, nämlich als Erzählung“ (Sparn 1990, 13). Teorie narativní identity má oproti tradičnímu chápání identity jednu velkou přednost: vtahuje do otázky po identitě dimenzi času: „narrative is the supremely temporal form“ (Eakin 1999, 100). Lidská identita je neustálým bojem proti času, který s sebou nese změnu a proměnlivost a tím identitu ohrožuje. Ale ohrožení, které pro identitu představuje čas, je podle Ricoeura odstraněno tehdy, když člověk přijme nepřetržitou kontinuitu změn, která tvoří základ stálosti v čase. V jeho pojetí je identita to, co určitou kontinuitu v čase konstituuje. Určení identity obsahuje trvalost pocitu „já“ v průběhu času navzdory konstantní změně. „Já“ zakotvené v čase je třeba uchopit

narativně. Kompozice příběhu dovoluje spojit trvalost a časovost, stálost a změnu. „Identita jako určitá setrvalost v proudu času, díky které zůstává člověk v jeho plynutí sebou samým, musí být odlišena od pouhé stejnosti věcí [...], lze ji hledat právě jen ve způsobu, jakým se člověk vztahuje k minulosti vlastní. [...] Tedy ve způsobu, jakým je vyprávění s to uskutečňovat syntézu časových prožitků“ (Pechar 1990, 52). Příběhy umožňují lidem spojovat různé aspekty zkušenosti prostřednictvím dimenze času: „Narrative is peculiarly suited on the grounds of verisimilitude to the task of representing our lives in time“ (Eakin 1999, 100).

Život, tedy to, co se stane mezi narozením a smrtí, je možno nahlížet jako lineární proud událostí. Lidská existence nabývá své identity jen díky tomu, že jednotlivé fáze jejího života jsou navzájem propojeny tím, že mohou být předmětem vyprávění. Pokud nejsou jednotlivé fáze či životní období propojeny linií příběhu, pak se život jeví pouze jako série navzájem nesouvisejících epizod. Jestliže je však vztáhneme do širšího celku, vždy se ukáže, že se vlastně jedná o pouhé související části nějakého možného příběhu (MacIntire 2004, 250). Příběh je syntéza, která z řady událostí vytváří jednotný a smysluplný celek. Vyprávění příběhu tak dává událostem lidského života souvislost a směřování. Také osobní identitu je možné chápat jako výsledek určité syntézy, jako dosahování jednoty v různosti, ať již se jedná o jednotu osoby napříč růzností rolí, či o kontinuitu prožívání v čase napříč diskontinuitou jednotlivých okamžiků či období: „Narrative identity would include change and mutability within the cohesion of a life“ (Goldthorpe 1991, 99). Narativní identita existuje pouze jako narativní konstrukce. Bez jejího přispění by bylo obtížné vůbec myslet lidskou časovost a historičnost, plynutí života v čase.

Osobní narativy strukturují a konfigurují život. Narativní identita poskytuje koherenci i multiplicitu epizodám, událostem a vztahům zakoušeným v průběhu života. Je to internalizovaná narativní integrace minulosti, přítomnosti a anticipované budoucnosti, poskytující člověku pocit jednoty a účelnosti (Čermák 2002, 17). To, kým jsem, je z velké části to, co dědím, totiž specifická minulost, která je do jisté míry přítomná v mé přítomnosti. Ta zároveň ovlivňuje i plánovanou budoucnost. Minulost, současnost a budoucnost ve své jednotě vstupují do vytváření příběhu, který o sobě a jiných lidech vyprávíme a který o sobě a o nás vyprávějí druzí.

V příběhu lidé formulují smysl svého života a prožitých událostí, spojují minulost a budoucnost do logického celku. Jednota „já“ spočívá v jednotě výkladu, který spojuje narození se životem a smrtí stejně jako začátek se středem a koncem. Lidská zkušenost zahrnuje pocit, že se čas pohybuje, že se současnost přesouvá směrem k budoucnosti, pryč od minulosti. Ve snaze dát svému životu smysl jsou lidé postaveni tváří tvář úkolu uspořádat

prožité události do časových sekvencí tak, aby získali souvislý obraz sebe a okolního světa. K získání takového obrazu je nutné spojit do lineární sekvence jednotlivé události z minulosti a z přítomnosti a ty, které jsou očekávané v budoucnu. „The self is narrative: it must be retrieved from past, the lines of continuity leading from past to present traced and retraced“ (Brooks 2007, 151). Lidská identita je zakotvená v čase, nevychází pouze z aktuálních vlastností, ale propojuje současnost „já“ s jeho minulostí, minulými událostmi a prožitky, které lze zpřítomnit pouze ve vyprávění a pojmout ho tak jako součást aktuální identity. „[T]ak jako příběh, který o sobě můžeme vyprávět, utváří ono propojení naší přítomnosti s naší minulostí, které dovoluje říci, že uprostřed všech změn zůstáváme sebou samými“ (Pechar 1990, 52).

Není možné různé fáze jednoho lidského života chápat jako různé osoby s různou identitou. Proto považujeme natolik rozdílné osoby jako dítě, dospělého a starce ne za tři, nýbrž za jednu a touž osobu. To můžeme provést pouze tím, že vyprávíme příběh, ve kterém zahrneme vývoj a změnu. Určité životní události vytvářejí v životě předěly a hranice, které jakoby oddělují starší identitu od novější: „Dívaje se do vlastních očí, měl jsem otřesný dojem, že nalézám pouze sedlinu svého obvyklého já, zbytky zmizelé identity, na jejíž opětovné sestavení v zrcadle musel můj rozum vynaložit značné úsilí“ (Nabokov 1998, 229). Není však možné nechat tato dvě „já“ oddělena, bez jakéhokoli vzájemného vztahu. Pro kontinuitu lidského života je nutné je propojit příběhem, kterým vyjádříme, jak k dané proměně došlo. Příběhem překonáváme mezeru, která se uplýváním času vytvořila mezi tím, kým jsme byli, a tím, kým jsme nyní. To, že se subjekt autobiografie a její objekt rozštěpí, je nevyhnutelné. Autor autobiografie nemůže jednoduše být totožný se sebou samým v minulosti. John Updike ztotožňuje autobiografické psaní, tedy vyprávění příběhu o vlastním životě, s vyrovnáváním se s tím, „that we age and leave behind this litter of dead, unrecoverable selves“ (cit. dle Eakin 93). Vždy bude existovat hiát mezi osobou, která píše, a osobou, kterou byla v době, o níž píše. Kdykoli tu bude nevyhnutelný časový a prostorový rozdíl. Je však možno tyto dvě osoby chápat jako součást jediné v průběhu času či vývoje. Na první pohled se zdá nemyslitelné propojit biskupa v Hippo, který píše svá *Vyznání* s chlapcem, který v Thagaste kradl hrušky (Augustinus 2006, 60), ale vyprávění se to daří. Samotnému Augustinovi přijde, že část jeho života je odlišná: „Takový byl můj život. Byl to však vůbec život, můj Bože?“ (Ibid., 67), ale pomocí příběhu o vlastním vývoji je možno všechny fáze individuálního života spojit v jednu narativní identitu. „Jak pokračuje záznam této životní cesty, zmenšuje se zpočátku zdánlivě nepřekonatelný příkop mezi mladším a starším protagonistou příběhu“ (Kohout 2005, 191).

Objevujeme se a odhalujeme sebe jiným příběhy, které vyprávíme: „[S]ubjekt se poznává v historii sebe sama, kterou si sám sobě vypráví“ (Ricoeur 2007, 351). Člověk

vnucuje řád toku svých prožitků, aby dal smysl událostem a jednání ve svém životě. Způsob, jakým člověk příběh vypráví, je nositelem interpretace, mnohdy neuvědomované. Lidé mají tendenci vyprávět příběhy o svých životech, i pokud jedinými posluchači jsou oni sami. Většina takto narativně konstruovaných životů není sepsána. Naše zkušenosti, časově určené, získávají koherenci díky narativní strukturaci a narativy fungují jako organizační schémata každodenního prožívání a jednání, a to i pokud nejsou následně explicitně verbalizovány. Příběhovost se na utváření naší identity podílí nejen pokud sami o sobě někomu vyprávíme, ale i v prostém zpracování informací z reality: „To present something as a narrative does not mean to ‚externalize‘ some kind of ‚internal‘ reality and to give a linguistic shape to it. Rather, narratives are forms inherent in our ways of getting knowledge that structure experience about the world and ourselves“ (Brockmeier – Harré 2001, 46).

Prezentování narativní identity se nemusí dít vědomě a artikulovaně, jako je tomu v autobiografii. Autobiografie je už jen textualizací toho, co konceptualizujeme v naší mysli. A liší se samozřejmě i od příběhů, které o sobě vyprávíme v běžné komunikaci: „Written versions are shorter, qualitatively different, tidied up, coherent, condensed“ (Middleton – Edwards 1990b, 34). Psaní autobiografie je tedy pouze součástí širšího pojatého procesu formování identity, v němž hraje akt vyprávění o sobě samém, respektive vyprávění sebe sama, významnou roli. Role narativu při sebeprezentaci je tedy širší než pouhá literární forma, jedna z mnoha forem vyjádření identity. Je integrální částí primárního modu prožívání identity, „já“ v čase (Eakin 1999, 137). Narativní identita není pouze to, co autoři autobiografií vyprávějí v textu, je to spíše diskurz identity, který strukturuje náš život. V každodenním životě neustále vyprávíme příběhy, o tom, co se nám stalo, orálním uchopením a v komunikaci s jinými potvrzujeme a stvrzujeme svou identitu. Jakákoli verbalizace, včetně autobiografického vyprávění, je tedy čímsi dodatečným a odvozeným. Přesto je autobiografie svrchovaným literárním žánrem, ve kterém dochází k záměrné prezentaci identity. V autobiografii se vyprávění a identita prolínají: „When it comes to autobiography, narrative and identity, are so intimately linked that each constantly and properly gravitates into the conceptual field of the other“ (Ibid., 100).

Protože je naše „já“ určováno svou minulostí, minulými událostmi, odvíjejícími se v čase, je strukturováno stejně a na základě stejných principů koherence jako jiné příběhy. Identita znamená totožnost jedince v průběhu jeho vývoje. Můžeme ji chápat jako kontinuitu prožívání v čase. Narativ hraje centrální, strukturující roli při formování a udržování našeho vědomí vlastní identity. V souvislosti s vytvářením smyslu života a identity jednotlivců je

jejich vlastní příběh zásadní. Každý z nás konstruuje narativ, který je jeho identitou. Vyprávění není pouze o nás, ale ve skutečnosti spíše konstitutivní částí nás samých.

Pokud se stane, že určitá událost narušuje celistvý narativ a vnáší do něj znepokojení a nesmyslnost, může dojít k zpochybnění osobní identity. Nesouvislost vztahu mezi přítomností a minulostí, která je zaručována příběhovým schématem, ústí v problematizaci či ztrátu identity.⁷³ Dosažení narativní koherence událostí a akcí v životním příběhu tu není jednou pro vždy. Představuje spíše neustálé úsilí, cíl, někdy i boj s chaosem, zmatkem a inkoherencí. „The inability to experience one’s life as continuous has been related to identity diffusion, self-estrangement, and borderline personality disorder“ (Bluck – Habermas 2000, 136). Pokud je jakkoli narušen systém narativní identity, můžeme pociťovat nejistotu organizace celého světa: „If we fail to construct a unified self, life is experienced as fragmented, dispersed, and disconnected“ (Polkinghorne 1991, cit. 145). Pokud se ve výstavbě životního příběhu dopustíme chyby, zakoušíme pocit neklidu a stagnaci, které se vyskytují spolu s insuficientní narací lidského života (Čermák 2002, 18)⁷⁴. Úspěšné vyprávění zkušenosti poskytuje lidem zážitek kontinuity a smyslu v jejich životě a o to se opírá uspořádání všedního života a interpretace dalších zkušeností. Na základě strukturálních kritérií pro odlišení dobrého a špatného životního příběhu⁷⁵ můžeme odhalit „trhliny“ nebo jiné porušení souvislostí v příběhu. Je to stupeň narativní integrity životních příběhů, který určuje, do jaké míry je identita, kterou si člověk vytváří, stabilní.

Proti nadvládě narativity v koncepci lidské identity ve studii „Against Narrativity“ (2004) protestuje Galen Strawson. Zasazuje se o to, nechápat narativní přístup k lidské identitě jako jediný správný – kvalita prožívání života by neměla být měřena kvalitou (koherencí) příběhu, který je člověk schopen o sobě vyprávět. Zdůrazňuje tzv. epizodický přístup k vlastní existenci, v němž člověk nepropojuje zkušeností do jednolitého příběhu, ale ponechává je samy o sobě. „Já“ teď a tady převládá nad „já“, které je časově propojené s minulostí. Neznamená to, že při epizodickém prožívání nemá jedinec autobiografické vzpomínky, ale že převažuje pocit identifikace s přítomným „já“ nad identifikací s minulým či vyvíjejícím se: „The way I am now is profoundly shaped by my past, but it is only the present shaping consequences of the past that matter, not the past as such“ (Strawson 2004, 438). Strawson

⁷³ Klinické příklady ilustrují, že rekonstrukce koherentního životního narativu vede k znovu nabytí identity. Cílem terapie je nacházet s klientem nové, adekvátnější příběhy, které jsou s to zachytit a uspořádat do smysluplného celku jeho nové zkušenosti. Narativní terapie se zaměřuje na opravu trhlin s cílem posílit v jedinci pocit větší koherence, kontinuity a smyslu života (Polkinghorne 1991, 150).

⁷⁴ Jeffrey L. Saver a Kay Young ve studii „Neurology and Narrative“ (2001) dokonce hovoří o dvou typech poruch: „dysnarrativia“, v níž lidé, kteří ztratili schopnost konstruovat příběhy, ztratili i pocit sebe sama; a „hypernarrativia“, v níž byla identita narativem pokřivena, nebo dokonce zničena (Eakin 1999, 130).

⁷⁵ Srov. „Characteristics of a good story: that is structured, coherent, evaluative, and based on actual events and transitions“ (Bluck – Habermas 2000, 128).

tento způsob prezentuje jako alternativní a menšinový, avšak ne nutně chybný způsob sebeprožívání. Podle Strawsona je třeba vzít na vědomí, že narativní model není všepřátelný⁷⁶: „It's just not true that there is only one good way for human beings to experience their being in time“ (Ibid., 429). To, co narativní přístup k identitě považuje za diskontinuitu, ono rozparcelování života na jednotlivé fáze, mezi sebou neprovázané, je pro Strawsona přirozené. Existence individua pro něj znamená „inner mental presence“ (Ibid., 433). Nestrukturujeme život pouze narativně, i když by se podle usuzování z charakteru většiny mohlo zdát, že narativní konceptualizace převládá: „The aspiration to explicit narrative self-articulation is natural for some [...] but in others it is highly unnatural and ruinous“ (Ibid., 447). Není možné ztotožňovat identitu s vyprávěním, kvalitu života s kvalitou příběhu. Nekonsistentní životní příběh neznamena pokřivený charakter nebo psychickou vadu. Formy prožívání skutečnosti nemusí být vždy narativní a nelze je automaticky odsouvat do oblasti poruch. Jistě však v převážně narativně zaměřené většině znamenají něco, na co je třeba se zaměřit a co je třeba vysvětlit.

Krise narativu je propojena s krizí tradičního konceptu celistvého „já“. Rozchod s tradiční vyprávěcí formou znamená i rozchod s odpovídajícím pohledem na život jako a priori smysluplnou existenci. Postklasické modely identity odmítají tradiční narativní schémata, která byla aplikována i na životní příběhy. „Separate themselves from the canonical narrative, or rather, to relate themselves to it in a variety of new ways“ (Fleisher Feldman 2001, 135). Otázkou je, zda by takové prezentace identity, jako byly předkládány v tradičních autobiografiích, v dnešní době působily přesvědčivě. Podle hermeneutického přístupu k lidské identitě Paula Ricoeura je osobní identita závislá na vzájemném vztahu mezi prožívanými událostmi a příběhy, které je vyjadřují: „Personal identity is the result of a hermeneutic relation between experience and story, in which experience elicits the story, and the story articulates a thereby modifies experience“ (Widdershoven 1993, 9). Životní příběhy nám poskytují nejen vědomí osobní identity, ale i interpretativní a hodnotící schémata pro naše nakládání s okolním světem: identita spočívá v časové struktuře, jež odpovídá modelu dynamické identity jako výsledku poetické kompozice narativního textu. „Lze tedy říct, že toto ‚já sám‘ je refigurováno reflexivní aplikací narativních konfigurací“ (Ricoeur 2007, 350). Konfigurace životního příběhu je proto závislá na konfiguraci příběhů, které v životě čteme či vyslechneme. Literární uchopení života jako narativně nespojitého ovlivňuje i vlastní prožívání skutečnosti. Následně pak i výstavbu autobiografií – mnoho autorů zkouší hranice narativu i v těchto textech, výjimkou nejsou autobiografie ve formě málo normovaného

⁷⁶ „Yet narrative does not enter deus ex machina to save the day“ (Singer 1995, 447).

a strukturovaného žánru eseje, jaké se objevují například u Leirise (1994), Steinera (2011), Flussera (1998). Je zřejmé, že narativní identita nemůže být považována za rovnocennou celé zkušenosti „já“, ale pouze za její rozhodující část. Individua mohou mít dynamický a proměnlivý koncept „já“ i bez osobního životního příběhu (Eakin 1999, 125). Vyprávění příběhů a jejich porozumění závisí na schopnosti člověka zpracovat zkušenost prostřednictvím interpretace. „To však neznámá, že veškerá zkušenost je narativně strukturována. ‚Žité vyprávění‘ je pouze jedním ze způsobů strukturace zkušenosti, vedle způsobu více ‚synchronních‘, jako jsou obraz či konceptuální struktura“ (Chrz, 2009, 327).

Požadavek na sebe prezentaci, tedy odpověď na onu otázku „Kdo jsi?“ ve formě koherentního narativu je podle Bourdieua (1990) společenský, či dokonce byrokratický tlak:

Die soziale Welt, die sich dazu neigt, die Normalität mit der Identität zu identifizieren, die als Konstanz eines vernünftigen Wissens mit sich selber aufgefaßt wird – also vorhersehbar oder, mehr oder weniger, verständlich im Sinne einer gut konstruierten Geschichte (im Gegensatz zu der Geschichte, die ein Idiot erzählt) –, verfügt über alle möglichen Institutionen der Totalisierung und Vereinheitlichung des Ich. (Bourdieu 1990, 77)

Uchopovat svůj život v příběhu jako jednotu, tedy jako koherentní vyprávění smysluplných a urovnaných událostí znamená podřít se rétorické iluzi, triviální představě existence. Život má být dle běžného konsenzu prezentován jako souvislý a logický vývoj. Podle Bourdieua je možné vyhnout se společenskému tlaku zakládat a pojímat život jako jednotu a jako celek. Životní příběh chápe jako výraz intence, jako výsledek více či méně uzavřeného projektu s daným počátkem, cílem, záměrem. Podobně uvažuje v románu *Nevolnost* J. P. Sartre: „To právě lidi klame: každý člověk je za všech okolností vypravěčem příhod, žije obklopen svými příhodami a příhodami druhých lidí, vše, co se děje, vidí jejich prismatem; a snaží se žít svůj život, jako by ho vyprávěl“ (Sartre 1965, 45). Příběhy mohou nabývat různých více či méně koherentních podob a umožňují zobrazení života i v jeho heterogenitě a rozpornosti.

Jestliže to, co činí určitého jedince v proudu času a v průběhu změn, kterými prochází, tímž jedincem, je právě možnost spojit tyto změny v příběh, který lze vyprávět, je třeba zároveň konstatovat, že takováto narativní identita je něčím zásadně nestabilním. Lidská identita není statická, ale naopak neustále se vyvíjecí v průběhu času. Žijeme své životy jako příběhy s otevřeným koncem a udržujeme si svou identitu pomocí permanentního vyprávění dílčích příběhů. Narativní identita je nestabilní už proto, že o jednom životě může být vyprávěno více příběhů: „The whole story has not been (and can't not be) told, that, indeed,

the self is like mercury, not easily grasped, that life is fragmented into many stories and many pieces, that are not narrative-alike at all, that there are an indefinite number of ways of talking about self“ (Battersby 2006, 37). „When considering the emergence of identity, the narrating subject must be regarded: as neither locked into stability nor drifting through constant change, but rather as something that is multiple, contradictory, and distributed over time and place, held together contextually and locally“ (Bamberg 2009, 133). Vyprávění není jednoduše kontinuální popis, který by zachycoval každý moment, zachycený v příběhu. Narativ vždy něco zdůrazňuje, něco naopak nechává stranou, aby se mohl příběh zdárně rozvíjet. V literatuře je dobře konstruovaný příběh ten, který přispívá k rozvíjení zápletky. Vypravěč vybírá události podle jejich přínosu do příběhové linie. Volí pouze události a příhody, které odpovídají zápletce, zatímco ty, které jsou pro zvolenou zápletku irelevantní, vynechává. V reálném životě jsme oproti tomu zasazeni do mnoha takových linií, které se vyvíjejí souběžně. Konkrétní událost může zapadat do jedné a zároveň být irelevantní pro jiné. „We are not authors of our self-stories, having the power to alter or neglect those life events of which we are ashamed or about which we are guilty. Rather, we are narrators of our self-stories“ (Polkinghorne 1991, 146). Příběhy osobní identity se od literárních liší tím, že jsou vytvářeny v průběhu života a jsou neustále přepracovány: „We can make up many narrative accounts of our lives and tell an unlimited number of stories, long and short, about various large and small parts of our lives“ (Battersby 2006, 37). V životě jsme neustále uprostřed událostí a nekontrolujeme všechny okolnosti, které na nás působí, a bez přestání podle narativních schémat rekonfigurujeme osnovu našeho životního příběhu. Naš život není literatura, ale autobiografie ano. Není možné do ní zahrnout veškeré linie našeho života a na základě určité zápletky zvolená příběhová linie rušivé hlasy eliminuje. „A právě hledání osobní identity ustavuje kontinuitu mezi potenciálním či počínajícím příběhem a příběhem explicitním, za který přejímáme odpovědnost“ (Ricoeur 2000, 118). Životní příběh není neměnným vyjádřením sebepojetí jedince, nýbrž je neustále konstruován v interakcích člověka s celým okolním sociálním kontextem. Smysl, který jedinec přikládá všemu, co jej ovlivnilo, není pouhým zaznamenáním a odrazem reality, ale její neustálou interpretací, s cílem dosáhnout celostně vnímané narativní identity.

IX. Kolektivní dimenze autobiografie

Příběh není jen zpráva o souboru událostí, ale je to forma interpersonálního jednání, v němž se konstruuje lidská identita. Ta se formuje jedině v interakci s druhými – je třeba, aby byla sociálním okolím akceptována a potvrzena. Narativní identitu vytvářejí nejen příběhy, které o sobě subjekt vypráví, ale i příběhy vyprávěné o něm. Vznik „já“ je spojen s poznání cizího a vymezení se vůči němu, zároveň je identita ovlivněna tím, jak působíme na druhé, jaký je náš obraz v jejich očích: „To gain full self-consciousness the self has to learn to see itself in the Other's gaze“ (Dalum Granild 2007, 125). Individuální identita není nikdy výtvorem jedince samotného, nýbrž vzniká jen z interakce jeho vlastních projevů s pohledem, názorem a jednáním druhých. To, jak působíme na druhé, je těžko ovlivnitelné a nezřídka může odporovat našim úmyslům a vlastnímu chápání sebe sama. I v autobiografiích se odráží snaha překrýt tento „klamný“ obraz takovým, jaký autor považuje za pravý: „Zapřisahám vás, [...] abyste mé čestné památce neodpíral věrohodný doklad mého charakteru, jediný, který nebyl mými nepřáteli znetvořen“ (Rousseau 1978, 17). „Nevěděl jsem starostmi kudy kam a pro samou práci neměl jsem chvíli času, abych vyvracel tu spoustu šuškaní, významných odmlk a potměšilých narážek, a zatímco jsem byl cele ponořen do svého namáhavého díla, utkává se z řeči závistivců a kavárenských tlachů zlojakká legenda. Panebože!“ (Strindberg 1984, 29). „Zamýšlel jsem [...] vykreslit své rysy v co nejčistší podobě, a to pro mou potřebu i k rozptýlení všech klamných obrazů, které si o mně mohli udělat druzí“ (Leiris 1994, 12).

Osobní identita je vždy závislá na vzájemných vztazích mezi žitou zkušeností na jedné straně a příběhem, ve kterém je tato zkušenost artikulována, na straně druhé. Z této perspektivy se narativní identita nejeví pouze jako interpersonální proces, ale tvoří se v širší síti vztahů. Pocit osobní identity se rozvíjí vyprávěním osobního příběhu, který je vsazen v příběhu společenství, jehož jsme členy. Utváření narativní identity se děje v širším sociokulturním rámci, ve vztahu k jiným narativům. Příběh je tak možné charakterizovat jako konvenční, kulturně přenášenou formu, kterou organizujeme své zkušenosti (Bruner 1991, 4). Lidé ze své podstaty vyprávějí příběhy. Ty poskytují koherenci a kontinuitu zkušenosti člověka a hrají centrální roli v komunikaci s jinými. O vyprávěních se dá říci, že jsou kolektivní, nebo že jsou vytvářené ve spolupráci. Lidské prožívání a osobní identita jsou konstruovány a upravovány intersubjektivně sdílenými narativy. Jedinec má přístup k bohaté zásobárně narativních zápletek, které v dané kultuře existují v podobě fikčních i faktuálních vyprávění. Narativní „já“ získává svou koherenci permanentním využíváním narativních zásob kultury. Význam života je tedy závislý na příbězích, které ho obklopují. Koncept „já“

a identita jsou zapuštěny v širších narativech: „Discursive creation of identity is more fundamentally a social undertaking“ (Gergen 2005, 112).

I když se zdá, že „já“ je v západní ideologii nejosobnější aspekt našeho bytí, ukazuje se, že je velmi silně kulturně a společensky ovlivněno. Osobní identita není něčím, co by bylo dáno ve vědomí jedince samotného, nýbrž nachází svůj nezáměrný projev v tom, co děláme a říkáme. „The reflexive project of knowing and achieving an identity is to sustain a coherent, yet continuously revised, narrative about ourselves and the world we live in“ (Heikkinen – Huttunen – Kakkori 2000). Příznačné je, že výraz identifikace užíváme ve dvojím různém významu, „hovoříme jednak o identifikaci jako o určení totožnosti určité osoby, jednak o identifikaci jako o ztotožnění se s určitým kolektivem nebo určitou osobou“ (Pechar 1990, 12). Samo individuální „já“ se zformovalo určitými identifikačními procesy, a to jak s jednotlivými blízkými osobami, tak s určitou skupinou. Každý jedinec se identifikuje současně s různými společenskými skupinami, identita je tak spjata se sociálními rolemi a neomezuje se jen na jakousi autonomii individuálního „já“.

Příběh mého života je vždy zasazen do příběhu společenství, z něhož odvozují svou identitu. „There can be no knowledge of self that is not infected and does not retain the taint and bias of a peculiar view from some culture“ (Polkinghorne 2000, 265). Někdy můžeme mít skoro až pocit, že jsme žiti příběhy určité skupiny, národa nebo společenství. Příběhy kultury mohou totiž určovat, jaká bude podoba našich individuálních vyprávění. Ricoeur předpokládá, že je naše jednání vždy předběžně strukturováno tím, co je dáno tradicí: „Život takto prozkoumávaný je z větší části život očištěný, projasněný kathartickými účinky historických a fiktivních vyprávění, jejichž nositelem je naše kultura. Ipseita je tedy ipseita takového „já“, jež je vzděláno kulturními výtvoři, které aplikuje samo na sebe“ (Ricoeur 2007, 351). Lidské „já“ je společensky determinováno a formováno. Sebeuvědomění určuje zvláštní modus chápání veškeré sociální reality, který je podporován vědomím toho, že člověk patří do určité skupiny.

Společenská identita se buduje v interakci a komunikaci, která předpokládá sdílení konkrétních kulturních norem. V komunikaci se přenáší kulturní smysl, kódovaný a artikulovaný ve společném jazyce a společném vědění. Cokoli se stává objektem myšlení, stává se srozumitelným a dostupným skrze intervenci „sociálního významu“ a tento sociální význam poskytují příběhy (Vlčková 2005, 52). To je dáno už řečovou strukturou komunikace, neboť „řeč je základní instituce [...], která každého z nás vždy už předcházela“ (Pechar 1990, 51). Kultura jako systém a proces symbolického zprostředkování, je založena na jazyce. „Die mit der Sprache und in der Sozialisation erworbenen narrativ gestalteten Wahrnehmung- und

Interpretationsmuster erst die Fähigkeit zur autobiographischen Selbstinterpretation liefert“ (Parry – Platen 2007, 99). Významy nejsou osobní a subjektivní, ale jsou sdílené a společensky podmíněné. Jsou generovány diskurzivní praxí, přenášeny v nejrůznějších kulturních kontextech.

„Já“ se buduje v jednotlivci díky jeho účasti na interakčních a komunikačních vzorcích skupiny, ke které patří, a díky jeho podílu na sebeobrazu skupiny. Kolektivní identita se nevyskytuje mimo jednotlivce, kteří konstruuji toto „my“. Tak je i identita určitého společenství jako identita individuální utvářena příběhy, kterými zůstává spjata se svou historií. „Pojem narativní identity dále ukazuje svou plodnost i v tom, že jej lze uplatnit jak na společenství, tak na individu“ (Ricoeur 2007, 349). Každá kultura si vytváří spoje, které ji udržují v jednotě, a to ve dvou dimenzích: ve společenské a časové. Váže člověka k druhému tím, že jakožto „symbolický svět smyslu“ utváří sdílený prostor zkušenosti, očekávání a jednání (Assmann 2001, 20). Identita společenství se ustavuje v narativu, médiu, které umožňuje zprostředkovat časovou dimenzi existence dané skupiny. „Jednotlivec i společenství se konstituují ve své identitě tím, že přijímají vyprávění, která se v jednom i druhém případě stávají jejich skutečnými dějinami“ (Ricoeur 2007, 351). Kolektivní identita je určitý obraz, který si o sobě společenství utváří a s nímž se jeho členové identifikují.

Individuální identita je utvářena účastí na různých kolektivních identitách. Individuální identita a identita sociální jsou pouze dvě různé strany života lidí ve vzájemných relacích a není možné je oddělit. Můj příběh nebude nikde jen a jen můj, protože definuji a formuluji svou existenci skrze rozličné narativní modely (včetně literárních žánrů, zápletek, témat), které mi kultura poskytuje. Příběhy mají funkci jak reflektovat, tak vytvářet kulturní hodnoty. Pod vlivem příběhů, které nám poskytuje kultura, nikdy neustáváme v reinterpetaci své narativní identity, která nás konstituuje (Ricoeur 1991b, 32). „This process allows one to develop a sense of oneself as a subject, not as a narcissistic ego but as a self ,introduced by cultural symbols“ (Wood 1991, 11).

Narativní identita musí být rozvíjena v souladu se specifickým kulturním prostředím, v kontextu jeho hodnotového systému, norem a konvencí. Intersubjektivita vyprávění se utváří kooperací mezi vyprávějícím a naslouchajícím, která je podmíněna paralelitou vědomí členů homogenní společenské skupiny a sdílením určitých norem. Narativní identita se může utvářet v dialogu s narativní tradicí právě proto, že příběh vlastního života není něčím, co člověk vypráví jen sobě samému, nýbrž je většinou určen druhým. V případě hodnocení nebo interpretace životních příběhů, vycházejících z modelových vyprávění určitého společenství, se mohou projevit kulturní difference, nebo dokonce nepochopení, protože ve skupině

uvažujeme stejně o různých souvislostech; nahlížíme na věci jejím pohledem a pracujeme s myšlenkami, které jsou jejím členům společné. Jsme zasazeni do kultury, v níž žijeme, a při formování vědomí „já“ sledujeme modely identity, které nám tato kultura nabízí.

Naše osobní příběhy jsou podmíněny světem, ve kterém žijeme. Identita je smysluplná pouze v určitém sociálním a kulturním kontextu. F. Bartlett tvrdí, že „[e]very social group is organised and held together by some specific psychological tendency or group of tendencies, which give the group a bias in its dealings with external circumstances“ (cit. dle Shotter 1990, 128). Velkou část našeho myšlení a prožívání světa, i takové prožitky, které se zdají být ryze osobní a intimní, částečně určuje sociální a historický kontext, v němž vznikly a v němž si je jejich nositel osvojil. Na sociokulturní úrovni je životní příběh jedince ovlivňován dominantními příběhy, které jsou charakteristické pro určitou kulturu. Narativní identita společnosti rezonuje s narativní identitou jednotlivců, společensky sdílené narativy „go underground as cognition where they serve as mental equipment for the interpretation of events“ (Fleisher Feldman 2001, 129). Konkrétní příběhy, které o sobě vyprávíme, jsou produkovány v určitém společenském kontextu, který determinuje jejich podobu. Kulturní koncept „já“ však není patrný pouze v mluvených nebo psaných narativech, ale je využíván i pro mentální organizaci a hodnocení elementů životního příběhu: „Without the possession of some kind of ‚organized setting‘ [...] our cognitive lives would be chaotic, quite unmanageable“ (Shotter 1990, 128).

„Já“ může být vymezeno a konstruováno mnoha způsoby, které se budou lišit v závislosti na konkrétní kultuře. Kulturní vlivy určují jak kontext sebedefinování, tak i obsah sebepojetí: „Cultures differed not only in their understanding of the nature of the world, but also in their views of the purpose and meaning of human existence“ (Polkinghorne 2000, 266). Sebepojetí, sebehodnocení a aktivní sebereflexe, podobně jako unikátnost života, jsou v naší kultuře akceptovány jako celkem běžné atributy života kteréhokoli jedince. Není tomu tak ovšem všude. Otázka koncepce „já“ podléhá určitým předpřipraveným technikám a metodám, kterými je sebeobraz formován a reformován. Lidé v rozdílných kulturách konstituují svá „já“ odlišně. Množství výzkumů zkoumajících sebepojetí a identitu v kontextu určité kultury srovnává především euroamerickou civilizaci s východoasijskými národy, jako jsou Japonsko a Čína.⁷⁷ Odlišná filozofická východiska těchto kultur měla vliv nejen na způsob života, ale i na rozdílné formování identity jejich příslušníků a rozdílný význam, který je individuálnímu „já“ připisován. Tyto dvě odlišné koncepce „já“ ovlivňují pojetí společnosti, jednotlivce, identity a vztah k sobě samému, ale mají důsledky i pro kognitivní, emocionální i motivační

⁷⁷ Srov. Marcus – Kitayama (1991); Wang – Brockmeier (2002); Polkinghorne (2000); Hytych – Macek (2010).

system. Nejzřetelnější rozdíl leží ve významu připisovaném jiným subjektům, společenskému kontextu. Pro západní kulturu slouží k vymezení nezávislého individua, zatímco koncepce individuality mnoha asijských kultur spočívají na elementární propojenosti individuí mezi sebou.

Euroamerická kultura, která v průběhu staletí stále více akceptovala důležitost názoru jednotlivce a jeho zodpovědnost za vlastní sebezvoje, vyznává inherentní samostatnost jednotlivých osob, pro které je normativním imperativem být na druhých nezávislý a objevovat a vyjadřovat svoji vlastní jedinečnost (Hytych – Macek 2010, 85). V narativech západní společnosti „self is the constructive pivot of narrative organization“ (Brockmeier – Wang 2002, 48). Sebedefinování však nemusí vždy zdůrazňovat jedinečnost, protože ve východoasijské kultuře je důležitým atributem identity náležením, celistvost, vzájemná závislost a důraz na sociální interakci. Jedinec je v tomto pojetí nedílnou součástí širšího celku a jeho poznání a pochopení nelze separovat od situace a kontextu jeho života. Pro Asiaty je pocit identifikace s druhými prvotní, zatímco autonomie jednotlivce až sekundární: „Experiencing interdependence entails seeing oneself as part of an encompassing social relationship and recognizing that one's behavior is determined, contingent on, and, to a large extent organized by what the actor perceives to be the thoughts, feelings, and actions of others in the relationship“ (Marcus – Kitayama 1991, 227). Individua se nechápou jako centrální postava vzpomínaného, vyprávěného či psaného příběhu. „Já“ jsou relační a jsou integrována do propojeného celku.

Tyto principy odporují zakořeněné představě o individualistickém, autonomním a nezávislém „já“, jehož vědomí podmiňuje vytvoření adekvátní identity. „Já“, které se zdá být univerzální, se ukazuje být pouze segmentem západní kultury. „For many cultures of the world, the Western notion of the self as an entity containing significant dispositional attributes, and as detached from context, is simply not an adequate description of selfhood“ (Ibid., 225). Identita je konstruována podle kulturních norem a koncepty „já“ jsou kulturně specifické. Kulturně podmíněné je i to, jak lidé rozumějí svým autobiografickým prožitkům a jak konstruují své životní příběhy.

Hlavní tezí Georgese Gusdorfa v klasické studii „Conditions et limites de l'autobiographie“ (1956) je, že žánr autobiografie je časově a místně omezený fenomén: „[E]s hat sie nicht immer gegeben, und sie existiert nicht überall“ (Gusdorf 1998, 121). Autobiografie je založena na dvou kulturách, řecko-latinské a židovsko-křesťanské, z nichž vychází západní tradice, která je zásadně odlišná od jiných národních nebo náboženských tradic, které mají následně také jiné pojetí „já“ a způsoby jeho vyjádření. Gusdorf spojuje

vznik a rozvoj autobiografie se západní ideologií sebevědomého individua, jehož specifický charakter vyjadřuje. Vznik takového autonomního „já“ vychází z předpokladu, že se individuum chápe jako centrum běhu života, že považuje svou existenci za smysluplnou pro okolní společnost. Podle Gusdorfa není v kultuře, v níž neexistuje vědomí sebe sama vyděleného z celkového společenství, vznik autobiografie možný. Vznik autobiografie v západní kultuře je spojen s oceňováním jedinečného a nezávislého individua, a autobiografie tak představuje ryzí evropský (respektive euroamerický) žánr. Je výtvozem západní kultury, v níž se postupně prosazovala sebereflexe jedince nejen jako důležitý prostředek poznání sebe a druhých, ale také jako důležitý motivační a regulační činitel života jednotlivce. Autonomní a nezávislé „já“ tedy není člověku přirozené a dané, ale závisí na kultuře, ve které člověk vyrůstá či působí. „Individualism, it is not always noticed, is a social doctrine. It is a public, not a private, view of the person, which others are bound to respect and to which a person is obliged to conform“ (Meyer 1986, 209).

Autobiografie je příznakem sebeuvědomění moderní individuality: „Während der längsten Zeit der Menschheitsgeschichte war es nicht üblich, dass ein jeder sich allen anderen entgegensetzt; der einzelne hat nicht das Gefühl, außerhalb der anderen und noch weniger gegen die anderen zu existieren“ (Gusdorf 1998, 123). Individualismus je výdobytkem moderní společnosti⁷⁸. Prezentace „já“ jako jedinečného závisí na vývoji společnosti. Nebylo tématem pro starověké Řeky, ani pro středověké Evropany. Vlastní identita byla spojena především s identifikací s určitou skupinou, komunitou, kmenem či rodem, jimiž byla zároveň i určena. Teprve v pozdním středověku se začalo vytvářet individuální vědomí ve smyslu představy o osobním životě. S nástupem renesance se následně ustavil ideál osobnosti jako jedinečné a odlišné od ostatních. Pokud odhlédneme od díla sv. Augustina, začíná se autobiografie jako žánr etablovat teprve v renesanci (Neumann 1970, 109). Sebevědomí individua se odráží v hrdých projevech o sobě samém: „Kdybych měl dopodrobna vyličit všechny smělé činy, které jsem vykonal v tomto krutém zaměstnání, udivil bych celý svět“ (Cellini 1976, 82). V českém kontextu lze přechod od významu společnosti ke koncentraci na jedince ilustrovat na příkladu *Pamětí* Mikuláše Dačického z Heslova. Jsou dílem několika generací, ale Mikuláš Dačický jako poslední píšíci byl jejich hlavním autorem. Pokračuje v rodinné kronice, ale do záznamů událostí v Kutné Hoře a okolí se začínají stále více dostávat příhody významné pro jeho osobní život: „Pán Bůh mne také v ten mor ráčil navštívit a trestati hlízou a hrozným pryskýřem. Měl jsem prevelikou bolest a sotva jsem zůstal živ“ (Dačický 1940, 123).

⁷⁸ „Ještě v 17. století neměl právo na individualitu jen tak někdo“ (Hybler 2001, 36).

Sociální identita definovaná kontextem narození osoby (třída, příbuzenství, profese) v 15. století již nebyla tak determinující. Před konkrétními osobami začal postupně vyvstávat problém vytváření osobní identity, projekt, který byl postupně ustavován a reformulován, „quest for self-knowledge [...] as reflected and actively shaped“ (Brockmeier – Freeman 2001, 79). Jedinec získává svobodu, ale zároveň s ní přejímá zodpovědnost za svůj osud. Spolu s rozvojem možností utváření vlastního osudu, vzniká vědomý vztah k modelování osobnosti a autobiografie se stává důkazným materiálem o tomto projektu. Dříve byly rodinný a sociální status relativně fixovány a nezpochybňovány, modernita však konfrontuje individuum s komplexní pestrostí možností a zároveň nenabízí pomoc v rozhodování mezi nimi: „Modern cultures do not provide their members with a singular set of beliefs, instead they often continue to maintain contradictory beliefs from various stages in their development“ (Polkinghorne 2000, 266). V moderní společnosti se vlastní identita stává problematickou. Modernita zrušila ochranný rámec komunit a tradice, která nabízela organizující médium společenského života, a nabídla pluralitu možných šancí a realizací: „Living in a ‚risk society‘ means living with a calculative attitude to the open possibilities of action, positive and negative“ (Giddens 1991, 28). Člověku se nabízí nepřeborné množství narativů, se kterými se může a nemusí ztotožnit a uchopit podle nich vlastní životní příběh. Identita se stává procesem volby a aktivního utváření. S růstem kulturní rozmanitosti a zvýšením možností jednotlivce vybrat si své postavení se sebedefinování jednotlivce stává problémem. Jedinci mají větší možnost ovlivňovat svůj život, žít více simultánních identit.

Modernímu člověku chybí zakládající identita, kterou by mu určila společnost, ale vybírá si mezi možnostmi, utváří sebe sama na základě svobodného rozhodování. Ortega y Gasset v *History as a System* (1934) možnost výběru chápe jako základ svobody: „Musím si vybrat mezi možnostmi. Tudíž jsem svobodný. [...] Být svobodný znamená postrádat zakládající identitu, neupsat se determinovanému bytí, schopnost být jiným než kdysi“ (cit. dle Kermode 2007, 120). Dokud byl jedinec neoddělitelnou součástí společenství, dokud z něj nebyl vydělen, chápal sebe sama pouze jako součást komunity a prožíval svou existenci v přítomnosti. Neměl povědomí o historicitě, časovosti ani své, ani společnosti, v níž žil. Karl Weintraub („Autobiography and Historical Consciousness“, 1975) situuje jasný vznik autobiografie jako žánru do období kolem roku 1800. Jeho tezí je, že „autobiographic genre took on its full dimension and richness when Western Man acquired a thoroughly historical understanding of his experience“ (Weintraub 1975, 21). Vzrůstající role autobiografie v 19. století je pak součástí širší intelektuální revoluce spojené se vznikem moderní formy historického vědomí. Pro existenci historicky smýšlejícího člověka je zásadní vědomí bytí

v čase, vědomí, že čas je charakterizován konstantní změnou, že minulost se liší od přítomnosti a že se v budoucnosti nebude opakovat. Z toho vyplývá i reflexe jedinečnosti vlastního osudu, který jedinec žije. Jakákoli osoba má historii, která je součástí širších historických procesů. Aby o sobě mohl jedinec v autobiografii vyprávět, musí brát zřetel na své ukotvení v konkrétním čase v rámci konkrétní společnosti.

Většina literárních historiků ve vztahu k autobiografii, ať už začínají u Augustinových *Vyznání*, nebo u Rousseaua, potvrzuje pravdivost Gusdorfovy teze, že fenomén autobiografie je historicky limitován a kulturně specifický. Představa, že tu autobiografie byla vždy, se jeví jako iluze. Kulturní módy lidské osobnosti podmiňují vývoj „já“, které je tedy produktem sociálních a kulturních podmínek specifické epochy lidské historie. Pro vznik autobiografie bylo zásadní právě to pojetí „já“, které převládlo v západní Evropě. Potřeba prezentovat a obhajovat vlastní život v koherentním literárním vyprávění není univerzální: „Es zeigt sich erst seit ein paar Jahrhunderten und nur auf einem kleinen Teil der Weltkarte“ (Gusdorf 1998, 122). Žánr autobiografie je relativně nový a limitovaný, i když vyprávění sebeutvářejících příběhů je staré a univerzální. Liší se forma příběhů. Autobiografie samozřejmě nevznikla z ničeho, na základě podobných psychologických představ o „já“ se rozvinuly žánry charakteru a portrétu, ty ale potlačují časový aspekt zobrazeného života. Je možné akceptovat mnoho textů v první osobě jako ekvivalenty autobiografie v moderním slova smyslu, a proto je obtížné určit, kdy autobiografie vlastně vzniká. To, co se psalo před vznikem vědomí vlastní jedinečnosti a historičnosti, neodpovídá moderní koncepci autobiografie (například už proto, že chyběl pojem autorství, pro autobiografii tak zásadní⁷⁹). Autobiografie proto není univerzálním fenoménem a vědomí jedinečnosti každého individuálního života, které autobiografie předpokládá, je produktem pouze určité civilizace.

Naše západní kultura diktuje určitý počet vzorů, které jsou člověku v průběhu vývoje zprostředkovány. Časový rozměr individuální i kolektivní existence je významným prvkem identifikace, a jestliže je tedy lidská narativní identita zakotvena v čase, je neoddelitelně spojena s pamětí a vzpomínkami. A omezenost vzpomínání je vědomě či nevědomě kompenzována vztažením vzpomínek na konvenční schémata a etablované vyprávěcí a žánrové modely, díky nimž je možné nejen zaplnit mezery v paměti, ale také vztáhnout jednotlivé vzpomínky do koherentního celku (viz kapitola V). Individuální paměť „include[s] much more than we, as individuals, have ourselves experienced“ (Assmann 2010, 40). Individua jsou součástí sociálních skupin, se kterými sdílejí systém paměťových rámců

⁷⁹ „Autor je moderní postavou vytvořenou naší společností, která postupně od sklonku středověku, s anglickým empirismem, francouzským racionalismem a osobní vírou reformace objevila prestiž individua, nebo jak se vznešeneji říká ‚lidské bytosti‘“ (Barthes 2006a, 75).

a narativní schémata. Ta fungují jako obecné rámce autobiografické paměti, jedná se však o ryze kulturně-specifické zápletky. Tím je zakládána společenská podmíněnost a utvářenost vzpomínek a paměti. Paměť a její rámce pracují díky specifickým mechanismům a procesům, tzv. figurám vzpomínání (Assmann 2001), které mají pevný vztah k prostoru, času a skupině. To, na co si vzpomeneme a co zapomeneme, závisí na kulturních modelech, které určují, které události nebo prožitky jsou pro život jedince relevantní, a tedy zapamatováníhodné.

Paměť je nejčastěji považována za čistě individuální vlastnost, jež se objevuje ve vědomí omezeném na své vlastní zdroje, za niterný fenomén, lokalizovaný někde v mozku jedince. Pokud jsme však přijali tezi, že jedna ze schémat strukturujících individuální paměť jsou schémata narativní, pak je nevyhnutelné, že jsou určeny a ovlivněny kulturním zázemím, ze kterého vycházejí. Úzké propojení mezi vzpomínáním a vyprávěním tak zpochybňuje i jasné hranice autobiografického vzpomínání. Vyprávěcí schémata a kulturně dané zápletky organizují naši paměť už na rovině kognitivního zpracování a ne až při verbalizaci, nejsou tedy od osobní paměti oddělitelné. „Přísně vzato, jsou individuální pouze počítky, nikoli vzpomínky“ (Assmann 2001, 38), protože smyslové počítky jsou neoddělitelné od individuálního těla, zatímco vzpomínky jsou ovlivněny skupinovými vzorci. „Das individuelle Gedächtnis ist weniger als eine in sich geschlossene Entität denn als ein facettenreiches Palimpsest zu konzeptualisieren, das individuelle, soziale und kulturelle Versatzstücke zu einem Ganzen amalgamiert“ (Neumann 2005, 53). Osobní vzpomínky se vždy opírají o společenskou interakci, o širší společenský kontext. Utváří se díky účasti na komunikativních procesech a závisí na začlenění jednotlivce do rozmanitých společenských skupin, od rodiny až po společenství národní. Podoba autobiografických vzpomínek není přirozená a univerzálně daná, ale vzniká na základě kulturní součinnosti. „Mít paměť“ znamená participovat na kulturní tradici. Kulturně determinované je nejen to, co si budeme pamatovat, ale i způsob zapamatování. Naše vzpomínky nejsou pouhé rekonstrukce minulého, ale jsou neustále konvenčními schématy upravovány a strukturovány. „Without being situated within an organized setting, our behaviour would become pathological: we would be unable to formulate goals, to act from the past towards the future; to remember who we are or what we were about“ (Shotter 1990, 132).

Důraz na sociální zakotvenost paměti a pojem kolektivní paměti vnesl do humanitních věd koncept Maurice Halbwachse vypracovaný mezi 20. a 40. lety 20. století. Kolektivní paměť zahrnuje jak obsahy, rámcové kulturní podmínky, tak i způsoby, jimiž se společensky traduje kolektivní vzpomínání. Jeho koncept byl reakcí na pokusy definovat kolektivní paměť jako dědičnou. Halbwachs vidí kontinuitu kolektivně sdíleného vědomí ne v genetické danosti,

ale ve společnosti a její kultuře. Zdůrazňuje společenskou dimenzi vzpomínání a paměti: „Osobní paměť se neobejde bez nástrojů, jako jsou slova a myšlenky, které nejsou individuálním vynálezem a které si jedinec půjčuje od svého okolí“ (Halbwachs 2009, 94). Ústřední teze, kterou Halbwachs zastává, se týká společenské podmíněnosti paměti. Paměť se vytváří teprve v průběhu socializace. Tím, kdo „má“ paměť, je sice vždy jednotlivec, avšak jeho paměť získává tvar v kolektivu. To, že každý je obdařen pamětí však neznamena, že se nejedná o paměť, na níž působí kolektivní vlivy, ale že právě jejich působením se vytvářejí kvalitativní specifika. Individuální vzpomínání je výsledkem účasti na několika kolektivních pamětích. „Existuje více kolektivních pamětí, nejenom jdoucích po sobě v čase, ale i vedle sebe“ (Ibid., 129). Každá kolektivní paměť se opírá o skupinu ohraničenou v čase a prostoru. Vzpomínka odráží pozici jednotlivce v daném společenském prostředí. Každý z nás ji sice považuje za svou vlastní, ve skutečnosti je ovšem ovlivněna sociálním prostředím a kolektivem, v němž žijeme (Assmann 1999, 35). Vzpomínka jednotlivce vzniká díky jeho příslušnosti k určité společnosti:

Mohli bychom mluvit o paměti autobiografické a historické. Ta první si vypomáhá druhou, protože naše životní historie je přece jenom součástí historie obecné. Ta druhá je přirozeně rozsáhlejší než ta první, ale na druhé straně prezentuje minulost pouze zkratkovitě a schematicky, zatímco osobní paměť představuje mnohem souvislejší a hutnější obraz. (Halbwachs 2009, 95)

Halbwachs chápe vzpomínání ne jako individuální akt, ale jako primárně společensky podmíněný fenomén. Vychází z toho, že naše představivost je ovlivňována současným sociálním milieu (Nünning 2007a, 46). Základní Halbwachsova teze zní, že paměť mimo společnost není možná. Paměť se formuje v určitých „sociálních rámcích“ (*cadres sociaux*). Ty jsou vytvářeny společností, v níž člověk žije. Neexistuje tedy žádná paměť o sobě. Izolované individuum s autonomní pamětí je pouhou iluzí. Podle Halbwachse „[n]eexistuje žádná paměť vně oněch referenčních rámců, jichž využívají lidé žijící ve společnosti, aby fixovali a znovu nacházeli své vzpomínky“ (cit. dle Assmann 1997, 36). Paměť je vždy záležitostí kolektivní, jedinec může vzpomínat jedině pokud je součástí určitého kolektivu. U Halbwachse pojem kolektivní paměti právě není žádnou metaforou; snaží se totiž dokázat, že i individuální vzpomínky představují společenský fenomén: „I vzpomínky, [...] se nacházejí v jejich mozcích a myslích jen proto, že tvoří součást této společnosti, která jim je umožnila získat“ (Halbwachs 2009, 47). „Halbwachs zašel tak daleko, že kolektiv postuloval jako

subjekt paměti a vzpomínky a razil pojmy typu „skupinová paměť“ a „paměť národa“ (Assmann 2001, 37). Paměť je formována na kolektivní úrovni, ale subjektem paměti je vždy jednotlivý člověk, i když v závislosti na rámcích, které zajišťují organizaci jeho vzpomínky. „Paměť není kolektivní, protože je pamětí skupiny jako takové, ale protože kolektivita, sociálně je stavem, ve kterém jednotlivci existují“ (Ibid., 64).

Paměť je pevně svázaná s jedincem a skupinou, je velmi „konkrétní co do identity“ (Ibid., 39). Tak jako si jedinec utváří svou osobní totožnost, uchopitelnou v čase, pouze díky své paměti, tak také skupina si může zachovat svou skupinovou identitu pouze skrze paměť. „In order not to forget its past, a community is involved in retelling its story, its constitutive narrative“ (Middleton – Edwards 1990a, 5). Hlavní funkcí paměti je konstrukce individuální i kolektivní identity a kolektivní paměť představuje sociálně sdílené vědomosti týkající se především minulosti, o něž určitá skupina opírá vědomí vlastní jednoty a svébytnosti. Paměť je hlavním kolektivním poutem s minulostí, je skupinovým vědomím. Vzpomínané a vyprávěné příběhy mohou stabilizovat a vytvářet kolektivní identitu společnosti. „Společnosti si imaginativně vytvářejí sebezobrazení a přes sled generací navazují na určitou identitu formováním jisté kultury vzpomínky“ (Halbwachs 2009, 21). Z této kolektivní paměti lze čerpat kolektivní identitu a také jistotu vlastní sociální soudržnosti, protože poskytuje jednotlivcům kulturní i společenskou orientaci. Paměť je sociálně strukturovaným orientačním rámcem, který pomáhá procesu uvědomování sebe sama především tím, že spoluutváří identitu nebo identity sociálních skupin a nabízí intersubjektivně sdílené rámce vzpomínání, které rozhodují o organizování paměti, ale i o tom, co se bude „podržovat“ a co „upadne v zapomnění“. Určitá kultura dává odpověď na otázku: „Co nesmíme zapomenout?“ Význam událostí, které zůstávají součástí kolektivní paměti, je dán tím, že jsou s to zakládat nebo posilovat vědomí narativní identity daného společenství i identitu jeho členů.

Podle Halbwachse je v každé vzpomínce již předem obsažen její všeobecný přesah, podle něhož se řadí v paměti k určitým sociálním rámcům. Na základě jejich působení může docházet i k odlišení toho, co je zapamatováno, od historických fakt. Pierre Nora definuje, že kolektivní paměť je „vzpomínkou nebo souborem vědomých či nevědomých vzpomínek na zkušenost, kterou prožila a/nebo zmytizovala kolektivita žijící jistou identitu, jejíž integrální součástí je minulost“ (cit. dle Lavabre 2005, 59). Paměť jednotlivých členů se podrobuje těmto rámcům kolektivní paměti. Ta „funguje v první řadě jako prvek sociální koheze, a z tohoto důvodu se snaží eliminovat ze svého lůna vše, co by mohlo izolovat její jednotlivce“ (Havelka 2007, 273). Z tohoto pohledu je to spíše zapomínání než paměť, co udržuje a zpevňuje i kolektivní identitu a legitimizuje hodnoty. Tedy zapomínání na události či entity, které jsou

nekompatibilní s potřebami současné společnosti: „Zapomínání není pouze a jen nějakou fyziologickou záležitostí nebo důsledkem psychiky kompenzačních procesů a ani zdaleka není jen výsledkem kulturních zákazů nebo zábran, ale mnohem více a silněji důsledkem určitých způsobů pozitivní stimulace určitých obsahů paměti“ (Ibid., 263). To, co si pamatujeme, je vymezeno tím, co jsme z paměti vypustili. Co nám naše společenské rámce určily, že není relevantní. Kolektivní paměť je tedy zásadní pro identitu a integritu společnosti: „It is not just that ‚he who controls the past controls the future‘ but he who controls the past controls who we are“ (Middleton – Edwards 1990a, 10). Je to prostředek stabilizace určitých významových struktur, které mají legitimační sílu sdílených a prožívaných podob solidarity a identity.

Životní příběh je produktem nejen osobního narativního zpracování autobiografických událostí, ale i sociokulturních vlivů, dobového kontextu. Autobiografie jsou tak nejen výrazem individuálního ducha, nýbrž vždy též dokumentem své doby. Dítě vyrůstá v narativním prostředí, kde si upevňuje kulturně vžitě normy ohledně toho, co si pamatovat – narativní praxe ovlivňuje jeho způsob líčení autobiografických událostí. I způsob vedení rodinných hovorů a společné vzpomínání ovlivňuje, jak a co si bude člověk pamatovat: „These early narrative environments constitute resources from which children actively construct their life stories and draw their ‚selfways‘ in individual yet culturally canonical forms“ (Brockmeier – Wang 2002, 58). Na základě způsobu, jakým rodiče s dítětem komunikují o minulých událostech, si dítě osvojuje jak a co si pamatovat, což ovlivňuje způsob, jakým jsou minulé události formovány a zpracovávány v paměti. Vyprávění v rodině se stávají základem pro osobní identitu, společenské vztahy i určování zásadních životních přelomů. Děti se na základě rozhovorů s rodiči od mala učí, jak formulovat příhody, které se jim udály, osvojují si způsoby, jak vybírat události pro příběhy vhodné, a interpretační vodítka. Stejně tak si z vyprávění dospělých vytvářejí představu, jak se má člověk prezentovat, učí se, co to znamená říkat „já“, jak mluvit o sobě samých a jak se situovat v kontextu společnosti. Styl rodičovské komunikace má vliv i na způsob, jakým dochází k vybavování vzpomínek: „It is our parents, normally, who not only teach us our family history but who set us straight on our own childhood recollections, telling us that this cannot have happened the way we think it did and that that, on the other hand, did occur, just as we remember it, in such and such“ (McCarthy, 1957, xx).

Rozvoj autobiografické paměti a individuálního konceptu „já“ však probíhá na základě rodinných hovorů v každé kultuře jinak. Děti si osvojují kompetenci vytvářet kauzálně a temporálně strukturované narativy, rozvíjí schopnost vyprávět koherentní příběhy. Narativní schopnost vzniká v raném věku a je univerzální, ale formálně se v různých společnostech

odlišuje. Aktivní konstrukce paměti neprobíhá pouze v komunikaci v rámci nejbližší rodiny, ale stejně tak důležitý je vliv širšího kulturního kontextu. Vzpomínání je naučená schopnost, „sie ist nicht nur alters- und entwicklungsabhängige, sondern erfahrungsabhängige und damit kulturell spezifische Kompetenz“ (Welzer 2008, 101). Kulturně dané zápletky životních příběhů, do nichž koncipujeme naše autobiografické vzpomínky, a převládající koncepce „já“ mají vliv na podstatu sdílení vzpomínek z jedné generace na druhou.

Autobiografické vzpomínky se v různých kulturách liší v závislosti na obsahu, formě, stylu i vzniku. Lidé konceptualizují své vzpomínky jinak, obsahují jiná témata, která závisí na tom, jak je v té které kultuře chápáno „já“ (viz výše). To, jak bude člověk vzpomínat na vlastní minulost, je ovlivněno kulturou, jíž je součástí – jeho vzpomínání závisí na tom, zda je tato kultura zaměřena na individuální „já“, či „já“ propojené s ostatními, a zda tato kultura zdůrazňuje význam osobních vzpomínek při konstrukci individuální identity. Mimoevropské kultury prožívají svou minulost na základě jiných žánrových schémat osobních narativů, v nichž je „já“ integrováno do společenského prostředí a zdůrazňuje spíše vztahy k jiným lidem než svou vlastní odlišnost⁸⁰. Existují různé společensky podmíněné způsoby, jak je možné si vlastní prožitky nejen pamatovat, ale i vnímat a kognitivně organizovat. To vše se odráží ve způsobu, jak se budou lidé v textu vyjadřovat o své minulosti, jaká bude podoba vyprávění jejich životních příběhů. Dynamický vztah mezi pamětí a identitou je součástí rozvětvené sítě kulturních vztahů, v níž je koncept „já“ organizován pomocí rozmanitých symbolických systémů, jako je právo, morálka, vzdělání, náboženství, umění i literatura. Ty se podílejí na vzniku a upevnění specifických žánrů autobiografického vyprávění.

Kultura vzpomínání je univerzální fenomén, v konkrétních společnostech se však liší svými projevy. Podobně i sebereflexe je něco univerzálního, co se vyskytuje ve všech kulturách. „V jednoduché podobě jde obvykle pouze o vědomí ohraničenosti vlastního těla od okolních objektů a díky paměti a dalším kognitivním procesům o určité zakotvení vlastní osoby v čase a prostoru“ (Hytych – Macek 2010, 80). To, co se však v euroamerické kultuře považuje za sebereflexi, je složitější a rozvinutější. Západní pojem autobiografického vzpomínání, který je pevně spojen s rozvojem autonomního „já“, je pouze jeden z možných způsobů, jak mohou lidé uchopovat sebe sama. „Autobiographical memories do not fulfil in all cultures the same psychological function, namely to anchor the identity of an individual in his or her past“ (Brockmeier – Wang 2002, 59). Vyjádření identity v orálních nebo literárních

⁸⁰ „In general, early memories reported by Americans tended to be voluminous, specific, self-focused and concerned with autonomy and personal predilections. In contrast, memories provided by Chinese were often skeletal, routine-related, centered on relationships and sensitive to other people involved“ (Wang – Brockmeier 2002, 48).

projevech je možné nalézt ve všech kulturách, ale to, co je považováno za žánr autobiografie, pouze v kultuře euroamerické.⁸¹ Podle Avroma Fleishmana (1983) bychom zkoumání tohoto žánru neměli začínat otázkou, co je autobiografie, ale ptát se nejprve po tom, jak je tato prastará činnost – vyprávění vlastního osudu – uspořádávána a uchopována v různých epochách literární historie, protože s různými způsoby vzpomínání jsou spojeny různé narativní vzorce (Fleishman 1983, 39). „So ist das lebensgeschichtliche Erzählen zu einer allgemeinen Kulturtechnik der Selbstdarstellung und Selbstgewisserung geworden, in die unterschiedliche Formtraditionen eingegangen sind“ (Engelhardt 1996, 370).

⁸¹ Působením globalizace a rozšiřováním vlivu euroamerické kultury se samozřejmě může zdát, že texty spadající do žánru autobiografie vznikají všude, nezávisle na kulturních specifikách.

X. Žánr autobiografie

Sociální skupiny vytvářejí a sdílejí příběhy, a tím zároveň osobitým způsobem upravují interpretaci zkušenosti. Schopnost narativního kódování a konfigurování je univerzální, zatímco konkrétní produkty – příběhy – podléhají kulturně-specifickým normám a konvencím. Ve všech známých kulturách se vyprávějí příběhy, ale každá epocha a každá kultura mají své charakteristické narativní formy, spojené s určitým druhem příběhů. Náš repertoár narativních forem je propojený s širší kulturní sítí elementárních diskurzivních uspořádání, které podmiňují kdo vypráví jaký příběh, kdy a kde, proč a komu. Osobní identita společně s narativizací zkušenosti byla v průběhu historického vývoje konfigurována různě. Stejně tak se transformovaly zápletky osobních narativů. Zápletky, podle nichž tvoříme své životní příběhy, nevytváříme vždy znovu, ale čerpáme nejčastěji ze zápletek literárně a orálně produkovaných děl z repertoáru nám vlastní kultury. „Cultures collect narrative productions that distill the historical experiences of their members“ (Polkinghorne 1991, 147). Tyto příběhy poskytují lidem exemplární zápletky, které následně mohou být použity pro konfiguraci událostí jejich vlastního života. Mezi taková vyprávění patří mýty, pohádky, žánrové a populární příběhy, ale i kanonická díla určitého žánru. „Narratives operate as extremely changeable forms of meditation between the individual and the generalized canon of culture. Narratives are both models of the world and models of the self. It is through our stories that we construct ourselves as part of our world“ (Brockmeier – Harré 2001, 50). „Já“ je možné adekvátně zobrazit jen vzhledem k modelu „já“ té které kultury, s jehož pomocí se subjektivní identita vytváří a pro jeho úspěšné zobrazení je třeba tento model nejprve poznat. Kulturní a společensky podmíněné narativy tak ovlivňují formu autobiografie, protože determinují podobu osobních narativů, tedy to, jak má v dané kultuře vypadat životní příběh. Tato literární forma je však určována i pravidly žánru a jejich vývojem.

Vyprávění o sobě samém je ve formě i obsahu vymezeno konvencemi žánru autobiografie. Žánry jsou čímsi kolektivním, protože jsou sdíleny v rámci společenství. Jedinci žijící v rámci téže kultury společně sdílejí určitý repertoár figur, zápletek a žánrů, které jim umožňují generovat souvislost, směřování a smysl v událostech lidského života (Gergen 2005, 102). Autobiografie musí být čtena nejen jako osobní projev, ale stejně tak jako produkt určité kultury a společnosti. Text není výsostně osobní záležitostí, protože je střetem mnohých vlivů, které pocházejí z různorodých kulturních zdrojů. Žánrové konvence a žánrová očekávání autobiografie formují individuální vzpomínání, realizované v textu: „Gattungen als generische Phänomene aufzufassen, die konkrete Erzählungen erzeugen“ (Bruner 1998, 54). Konvence

autobiografie utváří i individuální autobiografickou paměť, jsou nevyhnutelnou součástí (re)konstrukce a interpretace životního příběhu. Výběr žánru předznamenává způsob traktování událostí, protože v literárním žánru samotném je vystavěna již existenciální relace ke světu, literární forma se spojuje s jistým viděním světa. Žánrově jednoznačně zařaditelný text „je srozumitelnější, než kdyby nebyla narativita těmito archetypálními formami příběhu aspoň částečně v daných kulturách určena“ (Čermák 2004b, 21).

Už několikrát zmíněný Northrop Frye předpokládá, že veškerou literární tvorbu je možno přiřadit k oněm čtyřem archetypálním strukturám, vyjadřujícím základní lidskou zkušenost, k romanci, tragédii, komedii a satíře. I Jacques Derrida konstatuje, že „[t]ext nemůže nepříslušet k žádnému žánru, nemůže být bez... žánru. Každý text přísluší do jednoho nebo více žánrů a neexistuje žádný nežánrový text“ (cit. podle Kubiček 2011, 673). Literární žánr je flexibilní a historicky proměnlivý útvar, který podléhá vlivu literárních, duchovních a sociálních dějin. I když současné žánrové normy bezděčně pokládáme za přirozené, jsou to živá a neustále se vyvíjející schémata. Mění se jejich hodnocení i místo v literární oblasti. Samozřejmě zůstává otázkou, zda můžeme funkčními a formálními rysy uchopit historicky proměnlivý celek žánru jako identický jev⁸², kdy žánr zůstává tímtež a kdy již přechází v žánr jiný. Pokud však vycházíme z předpokladu, že autobiografie je časoprostorově omezený žánr, není možné ji jednoduše spojit se všemi osobními vyprávěními.

Žánr je víc než typologie nebo normativní klasifikační rámec. Vyznačuje obsahové i formální možnosti artikulace určité skutečnosti. Zároveň podléhá určitým pravidlům užívání jazyka. Žánry jsou „otevřený systém formálních a funkčních znaků, na nichž jednotlivá díla různou měrou participují“ (Nünning 2006, 117). Jejich popis je možný, pouze pokud spojíme různá formální, strukturní a tematická kritéria. Vyznačují se vlastními pravidly a konvencemi, které je pro úspěšnou literární komunikaci třeba znát a dodržovat. Žánr zprostředkovává porozumění textu – rozpoznání žánru, zařazení textu k určité skupině textů jiných, je už jistá rovina interpretace. Podle Waltera Benjamina jsou žánry „erste objektive Interpretation“ (cit. dle Lange 2008, 63). Je to schéma, které pomáhá rozumění textu tím, že vztáhne do té doby izolované dílo k dílům jiným. Skupina textů, které spadají do stejného žánru, má vlastní specifická „pravidla hry“, která vytváří u recipienta určitá očekávání a vyžadují vlastní způsob čtení. Pojem žánru je tak klíčový nejen pro genezi, ale i recepci díla. Žánr je způsob charakterizace textu co do určitých formálních a obsahových vlastností, ale zároveň i způsob, jak čtenář nebo posluchač vnímají text, ať už jsou jeho aktuální obsah a forma jakékoli. „Žánr tak dává čtenáři k dispozici sadu významových klíčů, právě tak jako i svému autorovi určuje

⁸² „Všechny žánry se v dlouhém časovém rámci od středověku po dnešek vyskytují pod různým označením, s odlišnou morfologií a rozdílnou sémantickou náplní“ (Pavera – Pospíšil 2003, 6).

možnosti výběru „stavebních elementů“, určuje pravidla fungování tohoto světa a systém pravděpodobnosti, který zaručí jeho koherenci“ (Kubíček 2011, 661). Žánr tedy představuje jakýsi „kód“ sestávající jak z pravidel pro konstrukci, tak také z pravidel pro porozumění. Volba žánru už něco předpokládá, u autora i čtenáře. V kultuře lze zkušenosti lidí rozumět a komunikovat o ní právě proto, že se včleňuje do určitého žánru.

For the readers, genres constitute sets of expectations which steer the reading process. Generic repertoires may be regarded as bodies of shared knowledge which have been inferred from perceived regularities in individual literary texts. As sets of norm of which both readers and writers are aware, genres fulfil an important role in the process of literary communication. (Nünning 2007a, 56)

I přestože pojem žánru spočívá na předpokladu stálosti a autonomie, lze rozhodnout, zda určitý text náleží nebo nenáleží jistému žánru, pouze tehdy, pohlédneme-li na něho optikou žánrového povědomí jeho čtenářů. A to je vytvořeno tradicí – postupným vývojem a mnohými vlivy. „Unique features of individual performances become part of the tradition of presentation“ (Middleton – Edwards 1990a, 4). Pouze na pozadí systému žánrově podobných textů se může ukázat jedinečnost konkrétního narativu. Žánry jsou komplexní historické fenomény, které mohou existovat jen v rámci určitého systému. Rozumění každé autobiografii vzniká na základě jejího vztahování do sítě jiných autobiografických textů, jimž se podobá a vůči nimž se zároveň vymezuje. Základním principem ustavení každé určité tradice je opakování a z mnoha sobě podobných textů došlo k vydělení těch vyprávění, jež byly nakonec uznány za kanonické. Podobně jako fikční literatura i autobiografie se vyvíjela prostřednictvím děl klasiků. Aby byl žánr chápán jako žánr, je třeba kanonických textů, které plní a plnily funkci archetypu. Textů, které byly v určité době považovány za ideální způsob ztělesnění toho, co se chápalo jako esence žánru, a za ideální zpracování určitého tématu, v případě autobiografie vlastního života. Kanonické texty ztělesňují normativní hodnoty určitého společenství a stávají se modelem pro další texty, které jako jejich variace udržují kontinuitu a vývoj žánru. Žánr je tedy historicky proměnný model, který lze objevit v konkrétních literárních dílech. Může být chápán i jako „dynamická koexistence ahistorického ‚jádra‘ a historicky podmíněných rysů“ (Šidák 2011, 32). Žánr znamená vždy něco obecného a komplexního, co je v jednotlivých případech naplňováno specifickým obsahem a dílčími prvky.

Koncept „já“ nebo identita jedince jsou vystavěny na základě adaptace zápletek ze zásobárny příběhů té které kultury. Větší vliv na volbu zápletky mají ta příběhová schémata,

kteřá se objevují v žánru, do kterého produkovaný text spadá. Psané autobiografie nejsou jen reflexemi o žitém životě, ale i příklady kulturně a historicky vázaných textových žánrů. Autobiografie tak osciluje mezi událostmi, o nichž píše, na straně jedné a žánrovými dějovými strukturami běžně používanými v kultuře k obdaření událostí smyslem na straně druhé. Úlohu při volbě formy autobiografie může sehrát i silný a působivý vzor. Ve sféře autobiografie však neexistuje nějaký všeobecně platný model. Dlouhou dobu sloužila jako pravzor *Vyznání* sv. Augustina, na nějž odkazují i autobiografie Jeana Jacquese Rousseaua a Johanna Wolfganga Goetha⁸³, které se staly vzory pro dobu moderní. Slavný začátek Goethovy autobiografie *Z mého života. Báseň a pravda*, astrologický výklad „šťastné konstelace“⁸⁴ vyzývá k nápodobě i parodii. „Tak se věci měly, když se tam narodil první ze sedmi synů a čtyř dcer, v neděli 6. března 1927, v devět hodin ráno a za prudkého lijáku, jaký do onoho ročního období vůbec nepatřil, zatímco na obzoru stálo souhvězdí Býka“ (García Márquez 2003, 57). „Narodil jsem se na konci novověku, krátce předtím, než se začal vracet středověk, ve znamení Střelce a příznivě ozařován Jupiterem“ (Hesse 2000, 289). Ale sám Goethův život se kvůli jeho výsadnímu postavení v tradici autobiografie stává vzorem: „V době, kdy jsem pobýval ve Výmaru, nacházel jsem se přibližně ve fázi mladého Werthera, dnes, na prahu mužného věku mohu být někde u Dichtung und Wahrheit“ (Márai 2003, 232).

V každém časoprostoru však působí jako kanonický a modelový jiný soubor textů. Vzory, jak správně žít, formulované v podobě autobiografie, které jsou pro tu kterou společnost v určitém čase kanonické, se stávají vzory nejen pro podobu autobiografických textů, ale i pro způsob života. Představují určité životní kvality, které mohou a mají být napodobeny. Skrže vyslechnuté či přečtené autobiografické příběhy na sebe, na svůj životní příběh aplikujeme zápletky, které jsme získaly z naší kultury (Ricoeur 1991a, 33). Autobiografie tedy nenabízí jen strukturní schémata (apologie, přiznání, zpověď aj.), ale také interpretační vzory, které určují, jak život vnímat, napodobovat či hodnotit. Působí nejen na formální podobu autobiografie jako žánru, ale i na sebeprožívání určitého jedince. V euroamerické kultuře je na tomto základě potřeba vzít v potaz takové dimenze jako je

⁸³ Goethe v 7. knize *Z mého života* („vše, co jsem od té doby uveřejnil, jsou jen zlomky velké zpovědi, o jejíž doplnění se v této knize pokouším“, Goethe 1998, 207), Rousseau samotným názvem. Ve *Vyznáních* J. J. Rousseaua se objevuje scéna krádeže jablek, ekvivalentní k Augustinově krádeži hrušek (Augustinus 2006, 53): „Jedna vzpomínka, při které se ještě dnes chvěji i směji, se týká výpravy na jablka, výpravy, která mi přišla draho“ (Rousseau 1978, 42).

⁸⁴ „Přišel jsem na svět ve Frankfurtu nad Mohanem úderem poledne dne 28. srpna 1749. Postavení hvězd bylo šťastné, Slunce stálo ve znamení Panny a v ten den kulminovalo; Jupiter i Venuše na ně shlíželi přívětivě, Merkur neodporoval, Saturn a Mars se chovaly lhostejně; pouze Měsíc, který byl právě v úplňku, prosazoval sílu své odražené záře tím spíše, že zároveň nastala jeho hodina planetní. Proto se protivil mému zrození, k němuž nemohlo dojít dřív, než tato hodina pominula“ (Goethe 1998, 9).

reflexe a sebereflexe, utváření smyslu vlastního „já“, retrospektivní hodnocení života, vyprávění příběhu o seberealizaci.

Narativ je centrální spojnici mezi kulturou a individuální myslí, „já“ a vyprávění o „já“ jsou kulturně situovány. Vzpomínání na vlastní život je produkováno a formováno v komunikaci. V tomto procesu se „já“ nejen artikuluje, ale je přezkušováno podle různých komunikačních norem, transformováno a potvrzováno. „Telling the right kind of story, at the right time, to the right person, about what went on, or did not go on, is what children, as ‚unpractised‘ cultural participants, find difficult to do“ (Middleton – Edwards 1990a, 9). Naše identita je neoddělitelná od společenských norem, které určují, jak by měl správný a dobrý život vypadat. Pravděpodobnost a uvěřitelnost příběhu závisí také na jeho vhodném zasazení do narativního schématu. Každá kultura produkuje určitou představu, co život je a jak by měl vypadat. To ovlivňuje způsob, jakým konceptualizujeme náš vlastní život – zda souhlasí s touto koncepcí, kterou nám předkládá společnost, ve které žijeme, nebo zda jí odporuje. I pokud se člověk vědomě zřiká idey kvalitního života, kterou vytváří majoritní společnost, je jí ovlivněn: „Construction of autobiographical identity always aim at some form of narrative integrity“ (Brockmeier – Freeman 2001, 76). Pisatel autobiografie musí vzít v potaz, jaký typ narativu je v dané kultuře považován za autobiografický, jak se projevuje v jiných autobiografiích či ve fikční literatuře. I pokud se vůči této tradici chce vymezit, musí ji mít neustále na paměti, nemůže psát text bez těchto norem v pozadí.

Určitá konkrétní díla fungují jako vzory dobrého života. Představují nejen vzor autobiografie, ale i správného vedení života, které je hodno napodobení. V těch dobách, které jasně určují, jak má vypadat kvalitní život, jaké jsou normy pro jeho vytváření, je možno předpokládat vyšší stupeň narativní integrity produkováných autobiografických textů, které se mohou touto předkládanou koncepcí „dobrého života“ řídit a inspirovat (Ibid., 76). Individuální identita není jednoduše daná, ale získává se v průběhu života a mají na ni vliv exemplární příběhy, jako jsou životy svatých, legendy či jiné sekularizované vzory. Vyprávění o životě se více či méně snaží dostat oficiálním modelům příběhu individuálního života a mnoho konvenčních autobiografií odráží idealizované a stereotypní kulturní modely. I sv. Augustinus, který je považován za inovátora autobiografického psaní, či dokonce prvního autora autobiografie, a který se sám následně stává vzorem, představuje historii svého života ve formě velkého křesťanského archetypu⁸⁵. V jednotlivých životních příbězích je možné nalézt kontury či směřování připodobněná kulturním vzorům. „When men, with their eyes fascinated by the attractive power of their models, write their autobiographic accounts, they will have

⁸⁵ Například i ona scéna krádeže hrušek jen pro potěšení bývá uváděna jako paralela k prvotnímu hříchu Adama a Evy.

scripts for the basic outlines of their lives. The story of their selves can be fitted into basic literary forms“ (Weintraub 1975, 838). Dominantní příběhy jsou v dané kultuře všeobecně sdílené a do jisté míry jedinci vnucované. To, kým jsme, tak nespočívá v našich individuálních prožitcích a paměti, ale v narativech, které spřádají privilegované instituce. Pokud jsou členové určité skupiny s touto skupinou silně identifikováni, pak mohou své osobní osudy vyjadřovat stejnými schématy nebo podle stejných zápletek jako svou identitu vyjadřuje skupina: „[G]roup tales would grab hold of and control individual minds“ (Fleisher Feldman 2001, 131). Osobní příběhy se tak mohou stát jistým barometrem podoby koncepce „já“ v dané kultuře oné doby. Tyto modely však nemusí sloužit jako vzor pro uchopení celého života, ale i k popisu určitého životního období. Může se jednat jak o „mýty“, legendy nebo životy historicky ověřených postav dané kultury, tak o texty fikční⁸⁶.

Literatura se nachází v pomezním prostoru mezi individuem a kolektivem. Schopnost narativního strukturování získáváme internalizací schémat kulturně-specifických příběhů, které jsme četli nebo slyšeli (Polkinghorne 1998, 20). Ty ovlivňují a tvarují individuální vnímání, vzpomínání i myšlení. „Genre not only patterns the telling, and affects the form of individual autobiography, but that it also serves as a cognitive structure for experience“ (Fleisher Feldman 2001, 132). Ale narativy a kultura se ovlivňují navzájem: „It is not only narrative that mediates, express, and shapes culture but also culture that defines narrative“ (Brockmeier – Harré 2001, 45). Určitá kultura se projevuje i sdílením interpretačních rámců. Fikční texty přispívají k formování identity společnosti a jejích členů. Ve velké většině autobiografií jejich autoři zmiňují knihy, které na ně silně působily a které formovaly jejich vnímání a hodnocení skutečnosti. „Dalo by se snadno ukázat, že všechno, z čeho jsem později sestával, už bylo obsaženo v těchto knížkách, které jsem otcí pro radost četl v sedmém roce svého života. Z postav, které mě později už nikdy neopustily, chyběl jen Odysseus“ (Canetti 1995, 62).

Vlivné všeobecně sdílené zápletky mohou automaticky vstupovat do kompozice autobiografie, což může být některými odhaleno jako schematizace a zjednodušování skutečnosti:

„Tvůj domov to není“... Člověk je stěží s to tomu uvěřit, a přece právě tohle mi Věra jednoho dne řekla. Když jsem se jí zeptala, jestli se vrátíme domů brzy, řekla mi: „Tvůj domov to není.“ – Úplně tak, jak by byla mohla odpovědět zlá macecha ubohé Popelce. To právě způsobilo, že jsi teď zaváhala... – Skutečně, bála jsem se, že když dám tomuhle znova ožít,

⁸⁶ Například román *David Copperfield* Charlese Dickense sloužil dlouhou dobu jako vzor pro popis dětství sirotka.

mohlo by mě to pudit k tomu, že bych z Věry a ze sebe udělala postavy z pohádek. (Sarrautová 1990, 83)

Tento vztah mezi literaturou a skutečností je to, co Paul Ricoeur označuje jako *mimésis III*. (viz kapitola VII). Autobiografie vzniká na základě vlastního života, na druhou stranu je ale jako literární text podmíněna pravidly žánru a kultury, v níž vzniká. Vydané a čtené autobiografie následně zpětně působí na představu, jak má či nemá kvalitní život vypadat. Určují, jaký život má být považován nejen za úspěšný, ale i za zapamatováníhodný, jaký život je „hoden“ toho, aby byl uchován v autobiografii. Představují jak žánrové modely, tak hodnotící měřítko. Autobiografie je nejen skutečností formována, ale také ji formuje:

Zum einem sind Texte der Gattung Autobiographie „gedächtnisförmig“, d.h. sie ähneln in ihren Darstellungsverfahren den Enkodierungsformen individuelle Gedächtnisse. Zum anderen sind sie eingebettet in den Horizont des kulturellen Gedächtnisses, mit seinem Repertoire an Topoi – und nicht zuletzt an Gattungen und Gattungskonventionen. (Nünning 2007a, 58)

Náš život je oblastí konstruktivní aktivity „borrowed from narrative understanding, by which we attempt to discover and not simply to impose from outside the narrative identity which constitutes us“ (Ricoeur 1991a, 32).

XI. Konstruovanost textů autobiografie

Vztah mezi životem a textem je centrálním tématem teorie autobiografie. Jakkoli jde o etablovaný žánr, zájem o autobiografické spisy se prosadil teprve ve 20. století, teoretická reflexe tohoto žánru do té doby prakticky neexistovala, protože byl považován za historický dokument, bez estetické hodnoty⁸⁷. Literární věda sama vzala tento žánr na vědomí až relativně pozdě. Na počátku století se autobiografií začal zabývat Wilhelm Dilthey. Hermeneutické porozumění se u něho netýká pouze textu, ale i života samého. V autobiografii se dle jeho názoru (*Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, 1910) odráží chápání vlastního života a sebe samého: „Die Selbstbiographie ist die höchste und am meisten instruktive Form, in welcher uns das Verstehen des Lebens entgegentritt“ (cit. dle Lange 2008, 57). Autobiografický text představuje jednotný a celistvý pohled na život, kterou autor získá porozuměním sobě samému. Tato totalizující vnější perspektiva je podle Diltheyho autobiografovi přístupná bez jakéhokoli úsilí. Na Diltheyho uvažování o autobiografii navázal jeho žák (a zeť) Georg Misch ve svém monumentálním čtyřsvazkovém díle *Geschichte der Autobiographie* (1949–1969). Považuje autobiografii za zdroj zkoumání vývoje lidského sebeuvědomění, které se v tomto žánru odráží. Vychází z premisy, že autobiografie představuje historii lidského sebeuvědomění, dokument „já“, které našlo cestu k sobě samému, které odhalilo vlastní smysl, a na tomto základě vystavěl koncepci jejího vývoje. Jak Misch, tak Dilthey považují za vyvrcholení lidského usilování, a tedy i žánru Goethovo *Z mého života. Báseň a pravda*, a zakládají tak dlouhou tradici chápání tohoto díla jako paradigmatického, jako ideálu. Představa vývoje a proměny žánru autobiografie se tak přizpůsobuje tomuto údajnému vrcholu na začátku 19. století. Výjimečnost Goethova díla spočívá podle této koncepce v poprvé úspěšně zachycené shodě mezi zobrazením „já“ a světa.

Moderní éra teoretického zkoumání autobiografie začíná v 60. letech *Design and Truth in Autobiography* (1960) Roye Pascala, který však přejímá starší kritéria. Tento přístup k autobiografii, založený na výrazném individualismu, předpokládá autobiografický text jednoznačně uzavřený a pojatý jako harmonický celek. V autobiografii autor usiluje nalézt definitivní verzi vlastního života, scelit jej do nepochybné souvislosti. Pro tradiční zkoumání autobiografie je příznačné uvažování, že autor v textu jen zřídka pátrá po hlubších souvislostech svého života, že se pro něj jeho samotná existence nestává problémem, jež by byl třeba v psaní vyřešit.

⁸⁷ Na figurativní charakter jazyka historických pojednání se začalo poukazovat až v sedmdesátých letech, viz kapitola III.

Rozhodující je přitom to, že k realizaci tohoto pojetí identity nemá docházet až v textu, nýbrž už v životě autora autobiografie, tedy ještě dřív, než přistoupil k psaní autobiografického díla. Autobiografie má funkci pouhé reprodukce, jak tvrdí W. Dilthey: „Vlastní životopis je jen literárním výrazem vlastního zamyšlení člověka nad během jeho života“ (cit. dle Finck 1999b, 281). Autobiograf nemusí souvislost tohoto života v textu teprve hledat, protože ji již odhalil v životě a stačí mu vše pouze sepsat. Aby mohl člověk napsat autobiografii, musel vnitřní souvislosti své existence objevit nejprve ve svém životě (Pascal 1965, 228). To předpokládá autora, který zásadním způsobem předchází svému textu, je z něj určitým způsobem vymaněn. Jeho osobnost je ucelená a on ji pouze vyjadřuje v textu, který ho nemůže nijak ovlivnit. Jazyk je tedy chápán jako transparentní médium výrazu autorského vědomí (Finck 1999b, 282), jako pouhý nástroj k vyjádření skutečnosti. Autor se podle tradičního přístupu jazykem nestvrzuje, nýbrž zachází s ním tak, jak potřebuje. Zvýznamnění jazyka, jeho podíl na utváření autobiografie a zahrnutí autobiografie do literární oblasti s sebou přineslo nemožnost chápat ji jako pravdivý výklad lidského osudu, za nějž byla považována. „Das Versagen der Autobiographie hinsichtlich der geschichtlichen Wahrheit bedingt gerade ihren ästhetischen Wert“ (Goer 2003, 108). Pokud zohledníme estetické kvality autobiografického textu, „[p]sát autobiografii by pak neznamenaloby objektivně rekonstruovat minulost, nýbrž subjektivně ji interpretovat z perspektivy přítomnosti“ (Finck 1999b, 283). Z této dimenze autobiografie vycházejí poststrukturalističtí kritici (viz kapitola III), kteří problematizují klasický model jazyka jako reprezentace a transparentního znaku, který je jeho základem. Se změnou paradigmatu se do centra zájmu dostalo jazykové zpracování a konstrukce autobiografického textu a subjektu. Geneze subjektu a jeho zkušenosti je provázána s narativním procesem. Smysl určitého života vzniká až s příběhem, který subjekt sobě a o sobě vypráví (Finck 1999a, 80). Pro autobiografickou praxi však bylo vždy charakteristické jasné vědomí problematičnosti subjektivity a vztahu k jazyku, i přesto, že to literární teorie přehlížela: „Kapitoly tyto nejsou objektivním líčením doby, nejsou také kritickou analýzou, jsou subjektivním obrazem, jsou zachycením subjektivních dojmů“ (Karásek 1994, 184).

„Já“ nemusí bezpodmínečně předcházet vyprávění, může být konstituováno až ve vyprávění, respektive vyprávěním. „Nicht die Person wird zum Autor, indem sie ein Werk schafft, sondern das Werk erst bringt seinen Autor hervor, der sich in einem weiteren Werk, der Autobiographie, sein Leben erfindet“ (Lange 2008, 58). Tradiční autobiografie předváděla přehledný a koherentní svět, v jehož centru stál jednotný subjekt, jehož životní osudy smysluplně ubíhaly čtenáři před očima. Takovéto paradigma autobiografie se vyznačovalo

zakrýváním konstrukčního a interpretativního charakteru referenčního textu. Fakticita zobrazených prožitých událostí sloužila jako garant celé kompozice, která měla odpovídat tomu, jak probíhal život pisatele, a zatlačovala do pozadí estetické prostředky použité k výstavbě textu. Alternativní paradigma autobiografického psaní, nastupující v šedesátých letech pod vlivem postupů fikční literatury, akcentuje moment výpovědi, utváření textu, vztah autobiografie k narativním schématům a modelový charakter zobrazeného života. Čím častěji jsou překračovány hranice žánrů a hranice mezi fikční a faktuální literaturou a čím nejistější se kategorie žánrů stávají, tím důležitější se identifikace těchto žánrových norem a konvencí, které jsou moderními díly transformovány a podřívány, stává: „It is the paradox of postmodern genre that the more radical the dissolution of traditional generic boundaries, the more important the concept of genericity becomes“ (Perloff 1995, 4). Proto žánr autobiografie nadále vyvolává teoretické otázky, které je třeba řešit. Autoři jsou si čím dál tím více vědomi, že se výběrem a narativním uspořádáním materiálu pomocí jazyka a vyprávění sami vytvářejí a konstruují. I tato nefikční autobiografická díla jsou pojímána jako jazykové konstrukty, které využívají narativních vzorů a schémat a nejsou nic jiného než „verbálními fikcemi“ (Nünning 2007b, 284). Není tak popřena fakticita autobiografie jako žánru a její referenční charakter, ale ukazuje se tak zásadní charakter lidského prožívání a verbalizace zkušenosti.

Může se stát, že se příběhy zdají mít pravdivější rozměr než to, co žijeme. Zobrazují skutečnost koherentněji a jednoznačněji, než jaká sama o sobě byla, takže ji vlastně zkreslují. Jakýkoli narativ pak může být považován za lež. Na druhou stranu se nabízí chápat narativní konstrukci jako způsob „dávání významu“ zkušenosti. V narativním přístupu představuje příběh či vyprávění perspektivu, skrze kterou pohlížíme na zkoumanou skutečnost. Je jasné, že narativ není transparentní médium pro reprezentaci reality, ale poskytuje nám schémata, jimiž modelujeme události do specificky narativního tvaru, pomocí něhož jsou snáze uchopitelné. Narativní uchopení nazření zkušenosti nám neříká, jak se to s realitou „ve skutečnosti má“, ale zprostředkovává nám ji pomocí svých postupů, které něco osvětlují a něco zakrývají. Přijmeme-li vyprávění či příběh jako perspektivu pohledu, pak se nám v této perspektivě může člověk jevit jako bytost myslící, prožívající a jednající z hlediska příběhů. „Zmocňujeme“ se světa prostřednictvím narativního diskurzu. „Výchozím předpokladem narativního přístupu je chápání narativní konstrukce jako principu struktury zkušenosti. Skrze svoji narativní organizaci dostává život nový tvar, řád, souvislost, směřování a smysl“ (Chrz 2003, 122). Narativní konstrukce „realitu“ ztvárňuje a současně také interpretuje. Prožíváme život prostřednictvím „příběhů, které žijeme“ a které vyprávíme. Explicitní verbalizace, ale i pouhé individuální vzpomínání podléhají nejen retrospektivní rekonstrukci, ale také narativnímu

strukturování a upravování podle modelů, které životnímu příběhu dodávají koherenci. Paměť není žádný objektivní ani spolehlivý sklad vzpomínek, ze kterého bychom je pouze vybírali. Základní charakteristikou autobiografické paměti je vazba na koncept „já“, proto jsou autobiografické vzpomínky vždy do jisté míry konstrukcí skutečnosti, respektive minulosti.

Aplikujeme na životní příběhy narativní modely – zápletky –, které si vypůjčujeme jak z historických, tak fikčních vyprávění naší kultury. Zápletky dávají naší zkušenosti souvislost a směřování. Prostřednictvím narativní konstrukce je život vtiskován celkový tvar; zkušenost se stává konfigurací. Pokud Montaigne píše: „Svou knihu jsem netvořil o nic víc, než ona tvořila mne“ (Montaigne 1995, 62), pak tím odkazuje k procesu *mimésis*, jak jej předložil Paul Ricoeur. Jednání zobrazené v textu je budováno na základě *mimésis* II a tato konstrukce při vši své umělosti odkazuje k *mimésis* I, ke skutečnému lidskému jednání. Navzdory všem rozdílům faktuální literatura a fikce sdílejí společný referent: lidskou zkušenost času, temporální strukturu (Wood 1991, 15). Konstrukce zápletky na rovině *mimésis* II tak není výsadou fikční literatury, ale platí i pro konfiguraci faktuálního vyprávění. Konfigurace zkušenosti je stejná jak v historickém, tak fikčním vyprávění. Co je klade proti sobě je právě usilování o pravdivost, liší se různou referencí. V *mimésis* II, ať už na úrovni fikce nebo faktu, probíhají procesy schematizace a vřazování do tradice. Na konfiguraci zápletky mají vliv žánrová schémata i tradiční narativní struktury té které kultury. Konfigurování zkušenosti je operací společnou textům z obou oblastí.

Každé narativní ztvárnění událostí se řídí vlastní vnitřní logikou, podléhá různým naučeným prostředkům. Vyprávění jsou završena v životě (*mimésis* III) a život může být chápán skrze vyprávění, a to i ta fikční. „Our familiarity with the conceptual network of human acting is of the same order as the familiarity we have with the plots of stories that are known to us“ (Ricoeur 1991a, 28). Narativita je neredukovatelná dimenze našeho sebeporozumění. To vychází stejně tak z příběhů referujících ke skutečnosti, jako z příběhů fikčních. „Tato křehká odnož, jež je plodem jednoty historie a fikce, spočívá v tom, že se jednotlivci anebo společenství *připisuje* specifická identita jakožto jejich identita narativní“ (Ricoeur 2007, 349). „[T]řetí mimetický vztah se definuje narativní identitou určitého individua či národa, vzešlé z nekonečného opravování předchozího vyprávění posledním a řetězcem refigurací, který z toho vyplývá“ (Ibid., 352). Konstrukce narativní identity vychází z fikce i non-fikce. Interpretace různých událostí je výrazem subjektivního vnímání skutečnosti. Jde tedy o interpretaci, která je pro jedince vždy pravdivá, protože je součástí jeho narativní identity.

Pocit identity „já“ je utvářen vždy znovu jako směs paměti a imaginace. Člověk konstruuje minulé události a jednání v osobních narativních jednotkách, v osobních příbězích, a tím dává najevo svou identitu a způsob i výsledek tvorby svého života. Identita se stává projektem, reflexivním uchopením nevědomého sebeobrazu. Identita člověka od narození do smrti vzniká sjednocujícím vyprávěním o vlastním „já“. Je záležitostí diskurzivních praktik, není tedy a priori existující, ale konstruovaná. Je ovlivňována narativy, které zase byly konstruovány v procesu sociální interakce. Tyto narativy zároveň zpětně ovlivňují vnímání či konstruování reality každým ze členů skupiny či kultury. I osobní identita může být tedy považována za kulturní konstrukt.

Přirozená identita tedy neexistuje. Osobní identitu si vytváříme v kontextu kolektivní identity, a je proto limitována určitými konvencemi pro produkování narativního diskurzu. Tyto sdílené konvence uplatňující se při narativní konstrukci vztahují identitu k určitému sociokulturnímu rámci. Vzpomínání a koncept „já“ jsou nejen úzce propojeny mezi sebou, ale jsou zároveň také součástí symbolického řádu převládajícího kulturního systému: „Autobiographical memory and self are interconnected constructions of meaning, two dynamic aspects of the same overarching cultural system. Cultural genres of remembering one's past and cultural conceptions of selfhood are both raw materials and end products of such interconnected constructions“ (Brockmeier – Wang 2002, 50). Identita může být v tomto kontextu chápána jako diskurzivní výkon, prováděný prostřednictvím určitých historicky vytvořených a společensky sdílených pravidel. Vyprávění je forma diskurzu sdílená členy příslušné kultury v rámci určité tradice. Je to tedy určitá konstrukce reality, její model, vytvářený vždy v interakci jedince a jeho sociálního okolí, a to především prostřednictvím jazyka.

Vzpomínání spočívá na příbězích „já“, které jsme se naučili vyprávět, a ty jsou sociálně konstruované. Vzpomínky nejsou jednoduše obrazy aktivované v individuální mysli, ale komplexní konstrukce, vytvářené mnoha subjekty. „Minulost nevzniká sama od sebe. Je výsledkem kulturní konstrukce a reprezentace; vždy se řídí specifickými motivy, očekáváními, nadějemi a cíli a formuje se vztahovým rámcem přítomnosti“ (Assmann 2001, 80). Kultura, paměť a vzpomínání konstituují samy sebe, a v tom smyslu jsou odděleny od tzv. objektivní dějinné skutečnosti, nejsou jejím odrazem, ale interpretací. Takovýto přístup k minulosti implicitně předpokládá konstrukční charakter vzpomínání. Ani paměť, ani koncept „já“ nejsou izolované psychické fenomény. Jsou interpersonálně sdíleny, konstruovány a integrovány do kulturního kontextu. Jedinci žijící v rámci určité kultury sdílejí společný určitý repertoár figur, zápletek či žánrů, které jim umožňují generovat souvislost, směřování a smysl v událostech

lidského života. Tyto narativy jsou také sociálně konstruovány – dalo by se říci, že přístupy, zdůrazňující strukturaci zkušenosti narativními modely, jsou zakotveny v teoriích konstruktivistických směrů. Vycházejí z předpokladu, že vyprávění je primární strukturující schéma, kterým jedinec osmyslňuje a organizuje svůj vztah k sobě samému i k ostatním (Polkinghorne 1998, 15). „From the constructivistic viewpoint, without any narrative of myself or of the world, neither would exist – there is no ‚reality‘ and no ‚life‘ which has not been constructed by narratives“ (Heikkinen – Huttunen – Kakkori 2000).

Minulost nemůže být ve vzpomínkách znovu prožita, ale je vždy znovu konstruována a rekonstruována. Musí být pokaždé objevována. Pokud je samotný způsob prožívání, vzpomínání a sdílení zkušeností konstrukcí, pak kreativní a interpretativní role autora autobiografie spočívá v konstruování, spíše než rekonstruování minulosti (Nünning 2005, 208). Autobiografie zavádí kauzalitu a soulad, vývoj, významuplnou minulost a budoucnost v širokých hranicích předurčených autorským projektem, koncepcí identity. Autobiografie je z tohoto pohledu subjektivní proces, který nereprodukuje minulost, ale je pouze intelektuálním konstruktem. Manipulování s historickou pravdou a její upravování podle aktuálních potřeb v aktu vzpomínání pokládá Pascal za natolik zásadní znak autobiografie, že je třeba jej označit jako její nezbytnou podmínku (cit. dle Finck 1999b, 283). Minulost je spíš produkována, než reprodukována. Autobiografie neodráží autorovu minulost, ale předkládá její textualizovanou retrospektivní konstrukci (Nünning 2007a, 57). Při psaní autobiografie nevzniká reprezentace prožitých událostí. „Was in Form von Lebensgeschichten oder -erzählungen sprachlich rekapituliert wird, ist folglich keine Abbildung der Realität, sondern Interpretation. Insofern sind Lebensgeschichten zu verstehen ‚als besondere Form der Erklärung‘, sie sind ‚symbolische Konstruktionen‘“ (Šlibar 1995, 398). Každá autobiografie podléhá kognitivním i společenským schematizacím, které ovlivňují nejen její textový tvar, ale i autorovo pojetí vlastní identity, ze které vychází. Na to, že sama identita podléhá úpravám a literárním konvencím, poukazuje John Fowles v románu *Francouzova milenka* (*The French Lieutenant's Woman*, 1969):

Že je to neslýchané? Že postava je buď „skutečná“, nebo „vymyšlená“? Jestliže si to opravdu myslíš, ó pokrytecký čtenáři, mohu se jedině usmívat. Dokonce ani o své vlastní minulosti neuvažuješ reálně; přestrojuješ ji, pozlacuješ nebo očerňuješ, podrobuješ ji cenzuře, pohráváš si s ní... děláš z ní zkrátka román a odkládáš na poličku – svou knihu, svou zromantizovaný životopis. Jsme všichni na útěku před skutečnou realitou. To je základní definice homo sapiens. (Fowles 2003, 90)

Zdá, se že nejen autobiografie, ale i sama realita obsahuje „fikční“ roviny. Pokud je už určité strukturování reality některými považováno za fikcionalizaci, pak je „fikcí“ vše. To odpovídá postmodernímu uvažování, že skutečnost sama je fikcí⁸⁸. Veškeré rozumění a prožívání je na tomto základě chápáno jako konstrukce. Náš pocit kontinuální identity, koherence světa i jeho rozvrhování jsou pouhé „fikce“. „If language cannot transparently convey reality, if the self is a fictive construct or mere multiplicity of subject position, if narrative itself imposes a false coherence on events, then biographical account of someone's life can be in any sense true“ (Hoberman 2001, 111).

Pokud však připustíme, že tento konstrukční charakter lidského prožívání světa, je všem lidem vlastní, pak ho není možné brát jako umělou utvářenost, ale jako lidskou přirozenost. Tato „fikce“, konstruovanost je všudypřítomná a vychází z kreativní povahy lidského vědomí. Příběhová schémata hrají nezastupitelnou roli v našem životě, v našem rozumění světu. Fungují jako výběr z nepřehledného množství událostí, jejich vztahů a slouží jako rámce, které následně využíváme pro vyprávění příběhů, i těch, které mají svůj základ ve skutečnosti. „[N]aše převyprávění dějin není v žádném okamžiku ani objektivní ani subjektivní, ale [...] je především důsledkem procesu, v němž aktivujeme určité kognitivní či narativní rámce“ (Kubíček 2007c, 59). Bez této organizace, podpořené jazykem, by byl svět pouze chaos. Proto není možné vnímat tyto prostředky jako uměle aplikované na skutečnost, kterou svou konstruktivní prací zkreslují, ale jako zakořeněné v přirozenosti lidského bytí. Narativní porozumění světu je lidem vlastní: „Právě to, že v tomto pojetí je na prvním místě dosud neodvyprávěný příběh, umožňuje podrobit kritice tolik zdůrazňovaný konstruktivní ráz vypravěčského umění“ (Ricoeur 2000, 119). Koncipování vlastní osobnosti je nadáno jistou estetickou pomocí, protože je stejně jako umění výběrem a organizací, přemáháním chaosu a nenávratného uplývání života.

⁸⁸ Zde opět narážíme na mnohoznačnost pojmu fikce. Srov. kapitola III: „Fikce je však problematický a nejednoznačný pojem, protože se používá v různých významech. Ve všech případech označuje „něco vymyšleného“, ale specifický význam se liší podle oblasti užití. Často se jím chápe nějaká širší oblast: za fikci se může označovat nepravda, pojmová abstrakce nebo vyprávění či literatura obecně.“ My nadále užíváme pojem fikce ve významu žánru nereferenčního narativu.

XII. Přítomnost

Autobiografie se vyznačuje tím, že „z těkavého prvku konstruuje nit narace, která člověka vede džunglí labyrintického života, a tím odhaluje stabilitu domnělého autentického Já“ (Müller-Funk 2010, 59). Prostřednictvím vyprávění spojuje heterogenní události do jedné životní linie, a tím jakoby prostředkuje identitu, která se jeví jako samozřejmá a evidentní. Identita je však proměnlivá a mnohočetná a její hranice jsou plynule propustné. Autobiografický subjekt není bezpodmínečný garant epistemologické jistoty, jak byl postulován v tradiční teorii autobiografie, ale je jazykově podmíněný (Finck 1999a, 16). Sám se proměňuje v závislosti na konkrétní situaci. Význam předcházejících vyprávění je neustále proměňován sledem vyprávění pozdějších. Životní příběh je nepřetržitě refigurován všemi pravdivými či fiktivními příběhy, jež o sobě subjekt vypráví. „Tato refigurace pak mění život sám v tkáň vyprávěných historií“ (Ricoeur 2007, 350).

Narativní identita jako odpověď na otázku „Kdo jsem?“ nikdy nemůže být odpovědí definitivní. Už proto, že identita jako příběh je příběh tvořený, vyprávěný, revidovaný a znovu vyprávěný v průběhu života. Předpokládá ustavičné rektifikace, a právě proto není „identita pevná a bez mezer; stejně jako lze složit z několika zápletek ve vztahu ke stejným příhodám [...], tak je vždy možné splétat odlišné, dokonce protikladné zápletky ve věci vlastního života“ (Ibid., 353). Narativní identita není statická a jednou pro vždy získaná, ale je třeba ji chápat jako proces, kterým sami sebe utváříme. Je spíše nikdy nekončícím úsilím o řád dodaný životu příběhem než pasivním přijetím jakéhokoli řádu již existujícího. Identita, tak jak může být vyjádřena vyprávěným příběhem, zůstává vždy něčím, co se vzpírá jakékoli objektivizovatelnosti, nemůže se nikdy proměnit ve stejnost, jaká charakterizuje totožnost věci (viz kapitola VIII). Příběhy nepopisují však pouze to, co se nám přihodilo – jsou konstitutivní i pro naše prožívání přítomnosti a na jejím základě i minulosti. „Já“ je možné definovat jako neustále přepisovaný příběh: „Every individuum constantly creates his or her new order, made out of the narratives by which we try to pull together elements from various personal and historical layers of time“ (Brockmeier – Freeman 2001, 94). Jeho konzistence je závislá na tom, jaké příběhy si „já“ pamatuje z minulosti, jak si je pamatuje, či co si případně nepamatuje. A to vše se v průběhu života proměňuje, tak jako se proměňuje „já“, které svou identitu vytváří.

Každý člověk si na základě vlastních prožitků i představivosti vytváří koncepty, projekty „já“. Ty mu nejsou nijak dané. Jediné, co je dané, jsou okolnosti, které na člověka v průběhu času působí a v jejichž světle své koncepty formuje a upravuje. Nevlastníme neměnný obraz

„já“, který by byl přesně a jednoznačně definovaný, naše sebepojetí je spíše multidimenzionální dynamický systém. V každém momentu nás tvoří množství relevantních koncepcí „já“ jako kognitivních schémat, možných „já“, závislých na kontextu (Singer 1995, 443): „Od té doby, tedy od mých deseti let, je pro mne přímo článkem víry, že se skládám z těch mnoha osob, jichž si vůbec nejsem vědom“ (Canetti 1995, 135). „Když teď přistupuji k prvním stopám své citové bytosti, nalézám prvky, které se sice někdy zdály neslučitelné, ale přece se spojovaly, aby svou silou vytvořily účín jednotný a jednoduchý“ (Rousseau 1978, 30). Podle okolností a kontextu se pak proměňují i naše příběhy, kterými se určujeme. Narativní identita je křehká, protože příběh našeho života je pouze jeden z mnoha příběhů, které mohou být o našem vývoji vyprávěny. Disponujeme vícero sebedefinujícími narativy, které se od sebe mohou lišit velmi, ale i pouze minimálně. „Já“ a lidské vědomí „já“ není dané, stálé a neměnné, ale naopak dynamické, proměnlivé a pluralitní. Životní příběhy sdílí s ostatními příběhy narativní strukturu, ale liší se od ní svou neukončeností, v jakémkoli momentě se může náš příběh změnit, může se proměnit zápletko, podle níž je konfigurován, i jeho dosavadní směřování. V reálném čase, v momentu vyprávění je však člověku dostupný jen omezený repertoár významných a smysluplných souvislostí. O okamžik později se na základě nové informace může náš pohled na minulost proměnit a s ním i vyprávěný příběh. Už G. Gusdorf tvrdí, že „[z]pověď minulosti se realizuje jako dílo přítomnosti [...]. Pod záminkou prezentace sebe sama tak, jak jsem byl, uplatňuji jakési právo na znovuvládnutí své vlastní existence nyní i později“ (cit. dle Riccardi 1999, 107). Minulé „já“ je zpřítomněno v aktuálním vyprávění, ale v různých životních fázích může být minulé „já“ zpřítomněno různě. V reakci na změny životního statusu lidé musí svou narativně strukturovanou identitu revidovat, a tedy upravovat příběh, který o sobě vypráví. Autobiografický text pak není možné chápat jako závěrečné a souhrnné vyjádření individuální identity: „Autobiography is better understood as a ceaseless process of identity formation in which new versions of the past evolve to meet the constantly changing requirements of the self in each successive present“ (Eakin 1985, 36). „Autobiography is a monument of the self as it is becoming, a metaphor of the self at the summary moment of composition“ (Olney 1972, 35). Životní příběh musí být tvarován, upravován a vědomě udržován ve vztahu k proměnlivým okolnostem života a jeho proměna je propojena s jakoukoli proměnou přítomné identity.

Autobiografie vždy nese stopu přítomnosti, i kdyby to měla být jen perspektiva píšícího subjektu, jejím obsahem mohou být vzpomínky či představy vztahující se k vlastní budoucnosti. Práce na autobiografii mnohdy zahrnuje dlouhé časové období. Od přípravné fáze až po tvorbu samotného – často rozsáhlého – textu. Proto nejen není vyloučené, ale je

dokonce pravděpodobné, že sám autor projde v průběhu psaní proměnou, ať už na základě vnějších okolností, či oživením vzpomínek při sepisování textu. To je možné sledovat například v dvoudílné autobiografii Alexandra Solženicyna *Trkalo se tele s dubem a Zrno mezi žernovy* (*Ugodilo zjornyško promjež dvuch žernovov*). V textu postupně s vývojem písíciho „já“ narůstá v textu význam, který připisuje Bohu. Text prvního dílu jako by psal člověk odlišný od autora dílu druhého. Základní text prvního dílu byl napsán roku 1967, druhý díl až po Solženicově vyhoštění do Německa ve Vermontu, kde se roku 1976 usídlil. Proměna písíciho zde vystupuje do popředí právě kvůli dlouhé době vzniku textu, ale je implicitně přítomna v každé autobiografii. Podobně Jean Jacques Rousseau v první části *Vyznání* evokuje ve vzpomínkách minulost, zatímco v druhé se zabývá hlavně polemikami, obviňováním nepřátel a sebeobhajobou:

První část jsem totiž psal s radostí, s potěšením a v klidu, a to ve Wootonu a na zámku v Trye; všechny vzpomínky, které jsem si v ní vybavoval, znamenaly pro mě nové a nové příjemné prožitky. [...] Dnes mám paměť i hlavu tak ochablou, že jsem téměř neschopen jakékoli práce; musím se do psaní nutit a zabývám se jím se srdcem skličným. (Rousseau 1978, 236)

V psychologii je znám tzv. efekt nedávné minulosti (*recency effect*). Tento jev znamená, že lidé mají tendenci si vybavovat větší počet událostí z nedávné minulosti, zhruba 2–4 roky nazpět. „Tyto události se oproti starším vzpomínkám vyznačují větší jasností a emoční intenzitou“ (Vlčková – Blatný 2005, 194). Také proto se autorům autobiografií vkrádají do vzpomínkového textu události nedávné: „Před dvěma lety (v roce 1763) mě chtěl lord maršál uvést v závěti. Vší silou jsem se postavil proti.“ „Když jsem před několika dny zajel do Davenportu a byl u svého hostitele přítomen při hodině matematiky, [...] s neuvěřitelným potěšením jsem bez chyby provedl velice složitý výpočet“ (Rousseau 1978, 60; 160). „Později, mnohem později, vlastně teprve před několika lety nás představil Picasso jinému příteli z mládí“ (Steinová 1968, 106).

Všechny autobiografické příběhy jsou tedy z jistého úhlu pohledu iluzivní a nepřesné, protože v sobě v každém momentě nevyhnutelně obsahují možnost svého zpochybnění, pokud je bude třeba v budoucnu interpretovat odlišně. Paměť, stejně tak jako „já“, je dynamická a proměnlivá entita a vzpomínky na určitou událost se mohou proměňovat. S odhalením nových faktů je pak třeba doplnit či pozměnit příběhy již vyprávěné. „Otcova smrt stála v centru každého světa, v němž jsem se ocitl. Když jsem se pak o několik let později dozvěděl něco nového, zhroutil se ten dřívější svět kolem mne jako atrapa“ (Canetti 1995, 89). Jedinec

integruje novou událost nebo poznatek do svého vyprávění tak, aby neztratilo na koherenci a kontinuitě, k čemuž dochází reinterpetací událostí jiných. Historie určitého života se utváří sledem oprav předchozího vyprávění⁸⁹. Tyto postupné korektury vyprávěných příběhů mohou být jak vědomé, tak nevědomé. K revizím může docházet jednoduše i proto, že člověk zapomíná a po znovuvybavení zapomenutého musí konfiguraci svého příběhu přestavět. Někdy však vypravěč nemůže najít adekvátní formu celého životního příběhu a neustále zkouší formy nové.

Autobiografie klade před svého autora problém vlastní ukončenosti. Zatímco životní příběh běží zároveň se životem pisatele a může být pozměňován a reinterpetován, autobiografie jako text jednou vydaný už nepodléhá autorově kontrole a je interpretována svými čtenáři. Snaha zahrnout proměněný názor či informaci o novém faktu do textu se projevuje nastavováním vlastního textu autobiografie doplňky, které se objevují ve formě doslovu či poznámek – autor je z různých důvodů nezahrnul do autobiografického vyprávění, ale považoval je za natolik významné pro smysl jednou uzavřeného textu, že je učinil součástí knihy. Georges Perec konstatuje: „Dva následující texty jsou staré přes patnáct let. Opisují je bez nejmenší změny a různá poopravení a komentáře, které jsou dnes po mém soudu žádoucí, ukládám do poznámek“ (Perec 1979, 37). V době, kdy byly původní úryvky napsány, nepocíťoval potřebu je nějak doplňovat, zatímco později ano. Michael Leiris text napsaný ve čtyřiaadvaceti s odstupem více než dvaceti let hodnotí dokonce takto: „Bude mi čtyřicet pět, až tento text opět vyjde. Takový odstup by zasluhoval novou knihu. Alespoň tedy v letu těchto pár nejnnutnějších poznámek“ (Leiris 1994, 170). Komentuje nejen to, co napsal, ale vyjadřuje názory i ke způsobu, jak tehdy psal: „„Zahanbení“ a „úzkosti“ jsem měl spíš napsat než „hanebnosti“ a „hrůzy““ (Ibid., 172) a k poznámkám připojuje ještě další připomínky: „V roce 1964 by se k těmto poznámkám, starým téměř dvacet let, měly připojit další. Uvedu aspoň tuto: [...]“ (Ibid., 173). Extrémním případem neustálého doplňování a upravování textu na základě nových událostí a odhalených faktů je autobiografie Alexandra Solženicyna. Výchozí část knihy byl napsána na jaře 1967, pak byly postupně napsány tři Dodatky: v listopadu 1967, v únoru 1971 a v prosinci 1973. Po vyhnání ze Sovětského svazu – v únoru 1974 – byl napsán Čtvrtý a vzápětí – v létě 1974 a 1975 – Pátý dodatek (Neviditelní). K tomu Solženicyn ve čtyřech fázích (1978, 1986, 1990 a 1992) doplňoval původní text knihy. Celý text je tak protkán několika rovinami poznámek, pod čarou i vsunutých do hlavního textu, a dodatků k jednotlivým kapitolám. „S memoáry jsem sedl na lep – člověk neskončí, dokud nenatáhne

⁸⁹ „[P]odobně jako historie nějakého národa, nějakého kolektivu, nějaké instituce vzniká ze sledu korekcí, kterými každý nový historik doplňuje popisy a vysvětlení svých předchůdců“ (Ricoeur 2007, 351).

bačkory. Pořád se děje něco nového – a pak je třeba psát dodatky. Proklínám sám sebe za otravnou zevrubnost, protože utrácím čas čtenářův i svůj“ (Solženicyn 2001, 145).

Autobiografie se ve většině případů chápou jako texty bilančního charakteru, opodstatněné blízcím se závěrem autorova života, o němž chce podat zprávu. Zdůrazněním konstruovanosti jak textu, tak životního příběhu však autobiografie přestávají být pouhými kronikami či seznamy faktů. Jsou interpretacemi, v nichž autor manipuluje detaily a událostmi, aby jejich vyznění odpovídalo tomu, čeho chce textem dosáhnout, z jakého důvodu k psaní přistoupil⁹⁰. Autobiografie mohou být sepisovány z nejrůznějších důvodů a za různými účely, které ovlivňují jejich tvar. Rozpoznání účelu vzniku daného díla ovlivňuje také jeho interpretaci a pochopení, protože o jedné řadě událostí lze vyprávět různé druhy příběhů, které se budou lišit svým účelem. Z něj vyplývá výběr a hodnocení faktů, které autor do autobiografie zahrne. Prvky vyprávění nejsou dané, ale vybírané a spojované pro účely vyprávění. Autobiografické vzpomínání je vždy závislé na současných zájmech, potřebách a očekáváních: „Erinnerung ist eine partielle Rekonstruktion der Vergangenheit, die Gedächtnisspuren nach Maßgabe gegenwärtiger Bedürfnisse und Deutungen berücksichtigt und verknüpft“ (Polkinghorne 1998, 24). To vše ovlivňuje, jak člověk chápe svou minulost a jak s ní nakládá. Veškeré podněty ke vzpomínce jednak podrobujeme selekci, jednak je každé naše vzpomínání vedeno určitým zájmem nebo motivem. Psaní autobiografie není účelem samo o sobě, stejně jako „vytváření narativní identity není činností, která by primárně směřovala k vyjádření osobní identity“ (Pechar 1995, 176). Autobiografie slouží svému autorovi, který se v textu ukazuje ne takový, jaký ve skutečnosti je, ale jaký věří nebo si přeje být. Nutně je zde cítit puzení stále tvarovat, zlepšovat, uvádět nikoli to, co bylo řečeno a učiněno, nýbrž to, co řečeno nebo uděláno být mělo. „It may have such varied functions as self-explication, self-discovery, self-clarification, self-formation, self-presentation, self-justification“ (Weintraub 1975, 824).

Impuls k sepsání autobiografie může být motivován snahou obhájit svůj vlastní život, své činy, k nimž v autobiografii připojuje vysvětlující pasáže, které ospravedlňují jeho tehdejší jednání. Ivan Klíma pojal autobiografii jako odpověď na otázku, proč byl v mládí komunistou. Obhazuje své jednání, které se v přítomnosti může zdát být zavrženíhodné: „Několik let jsem ke své hanbě byl členem strany, která měla tuto nesvobodu na svědomí. [...] Když jsem to (naštěstí dost brzy) pochopil, snažil jsem se dělat vše, co bylo v mých silách, aby se v naší zemi svoboda obnovila“ (Klíma 2010, 362). Podobný cíl mají texty, ve kterých se autor vymezuje vůči svému okolí, které zkresluje jeho obraz, a ve kterých hodlá společnosti

⁹⁰ Vedle motivace vnitřní, osobní může být motivace i stimulovaná. Pamětníci jsou často k sepsání vzpomínek vyzváni a texty vznikají na objednávku, jako výsledek podnětů obvykle institucionálního rázu.

předložit obraz dle vlastního názoru pravdivější⁹¹. Autor může vystupovat jako svědek významných událostí, o kterých má potřebu vypovídat (Canetti, Flusser, Tabori), ve vyhraněných případech se uchyluje až ke společenské obžalobě: „Píšu tohle všechno, aby vyšla pravda najevo, ne kvůli sobě, to vůbec ne“ (Solženicyn 2001, 49). Jeho svědectví mají vnést nový pohled na zkreslené informace: „Ničemná kniha lorda Alfreda Doughlase ‚Oskar Wilde a já‘ zkresluje příliš drze pravdu, abych se dnes ostýchal říci ji, a poněvadž můj osud chtěl, aby má cesta v tomto bodě zkřížila cestu jeho, považuji za svou povinnost pronést zde svou svědeckou výpověď“ (Gide 1933, 255). Autoři zprostředkovávají své zážitky s vědomím, že jejich výpověď má pro ostatní určitou hodnotu. Arnošt Lustig v úvodu k vyprávění o holokaustu píše:

Prožil jsem šťastné dětství a bohatý zbytek života. Vyprávím o tom a sám nevím, jestli rád, nebo nerad. Ale vyprávím o tom, protože to má smysl. Dát vědět, co dokáže udělat člověk člověku, je klíč k našemu životu. [...] Čtěte, abyste byli silnější, abyste věděli, ne aby vás přemohla lítost nebo smutek. Je to jako cesta do vzdálené krajiny. Je dobře ji prodělat, začít a dokončit a poučit se. (Lustig 2009, 8)

Oproti tomuto zasazování jednotlivce do historického kontextu zdůrazňuje autobiografická konfesijní literatura autorův život vnitřní, a proto jsou tyto texty hluboce osobní, až intimní. Autoři v nich vyznávají vlastní nedostatky, které reflektují a analyzují: „Vím ostatně, jak si škodím, vyprávím-li toto a to, co přijde dále; mám tušení, jak toho může být zneužito proti mně. Ale mé vyprávění má smysl jen tehdy, je-li pravdivé. Řekněme třeba, že je píši, abych dělal pokání“ (Gide 1933, 9). Podobně se Vlasta Chramostová vyrovnává s faktem, že podepsala spolupráci se státní bezpečností:

„Tak vidíš. Byla jsem superarbitrována. Jako Švejk.“

„Ale podepsala jsi to?“

Podepsala... Ale teď jsem už nic nezamlčela a neskryla. (Chramostová 2003, 98)

Zakládající text autobiografické literatury, Augustinova *Vyznání*, je vyznání hříchů, které Augustin před svou konverzí páchal. Analogicky k tomu se Rousseau odhaluje při vzpomínkách na své nečestné jednání:

⁹¹ Srov. výroky J. J. Rousseaua, A. Strinberga a M. Leirise výše, kapitola IX.

Tato krutá vzpomínka mě občas znepokojuje a rozčiluje mě natolik, že v bezesných nocích vidím tu ubohou dívku, jak mi přichází vytknout můj zločin, [...]. Ta tíha mi tedy až do dnešního dne pořád stejně zatěžovala svědomí; a mohu říci, že touha nějak se jí zbavit hodně přispěla k tomu, že jsem se rozhodl napsat tato svá vyznání. (Rousseau 1978, 84)

Každý text by mohl odhalovat vlastní účel sepsání, který ovlivňuje jeho výstavbu. Mnohdy je to i potřeba vypovědět své osudy dříve než tuto možnost přeruší smrt, psaní proti smrti pak slouží i jako terapie: „Bylo mi odhaleno, co znamená stárnutí; pocítil jsem veliký smutek a nepokoj – tíseň, která se od té doby pořád zvětšuje“ (Leiris 1994, 23). Impuls k psaní však může být jednoduše a přirozeně egoistický: „To tehdy jsem se rozhodla psát paměti. Rozhodnutí psát v mé tehdejší situaci chtělo zuřivost proti mocným, jako když Cyrano tasí kord. Psát memoáry a bít se s vlastní blbostí chtělo hněv. Na sebe sama. Ale jaký je jejich pravý smysl? Zanechat stopu“ (Chramostová 2003, 266). „Tím, že napíšeš dílo čerpající z mého vlastního života, stvořím znovu sama sebe a zdůvodním svou existenci“ (de Beauvoir 1969, 124).

Přestože je autobiografie většinou spojována se vzpomínáním, není možné přehlédnout, do jaké míry se na vyprávění podílí prožívání přítomnosti, tedy doby, v níž své životní příběhy organizujeme, a předpoklady a očekávání do budoucnosti. Autobiografie umožňuje vzájemnou souhru mezi minulostí a přítomností, jejíž smysl je vhodné chápat jako odraz současné situace autora, než jako odkrytí jeho minulosti.

Da Erinnerung aus der jeweiligen Gegenwart heraus konstruiert werden, sagen sie mehr über die gegenwärtige Bedürfnisse und Belange des Erinnernden bzw. des Autobiographen aus, als über irgendein Ereignis im vergangenen Leben des autobiographischen Subjekts, welches sie vermeintlich bloß repräsentieren bzw. wiedergeben. (Nünning 2007a, 44)

Představa souvislé identity nepředstavuje nic jiného, než „fiction of memory“ (Eakin 1999, 94), tedy kreativní konstrukci, která je důsledkem subtilní interakce mezi minulostí a přítomností. Příběh slouží jako nástroj konstrukce identity i jejího poznávání. V psaní nachází individuální identita způsob sebeurčení, v autobiografii autor uchopuje svou literární identitu. Vyprávěním či psaním autobiografie se autor vidí v jiném světle, což může zpětně ovlivnit i formu jeho autobiografického vyprávění. Reflexí vlastní minulosti dochází k jejímu pochopení, které působí i na chápání sebe sama v přítomnosti. „Diese Form der Selbstbezüglichkeit – ein Beobachter, der sich beim Beobachten beobachtet, um zu erfahren,

wie er beobachtet – paradox ist, aber zugleich die notwendige Struktur jeglicher Selbstreferentialität darstellt“ (Lange 2008, 204). Jakákoli metavyjádření, reflexe procesu psaní a vzpomínání se vztahují k přítomnosti píšícího „já“, k době, v níž text vzniká. Svými vyjádřeními vystupuje píšící „já“ do popředí na úkor „já“ popisovaného: „Když se dívám zpátky na svůj život mezi šesti a devíti lety, překvapují mě nepřetržitá duchovní cvičení. Jejich obsah se měnil často, jejich program zůstával týž“ (Sartre 1965, 56). „O dívkách by se dalo hodně vyprávět, ale nemám v úmyslu popisovat je teď všechny. Brazilkou Trudi Gladoschovou jsem už představil“ (Canetti 1995, 284). Metarovina se vztahuje i k výrokům, jimiž se autor vztahuje k textu vznikající autobiografii: „Když pominuly nejhorší starosti, když jsem udělal, co jsem udělat musel, propadl jsem tomu šíravému a nesnesitelnému žalu, o němž jsem mluvil na začátku kapitoly.“ „Ve společnosti, kde občan vlastně vždycky prohrával všechny bitvy, musel se nutně ozvat motiv emigrace. Nikomu to nelze vyčítat. Vzpomínám si ostatně, že jsem o ní v minulé kapitole taky uvažoval“ (Solženicyn 2001, 108; 304). „Poznali jsme ke konci třetího dílu dívku mírnou, milou, rozumnou, krásnou, pečlivou, stále stejnou, plnou oddanosti, bez vášně“ (Goethe 1998, 513).

Veškeré komentáře, které narušují linii příběhu, odkazují k autorově situovanosti ve světě, hodnotové orientaci a světonázoru, které zastával při komponování autobiografie, a to ať už jsou reflektované, nebo ne: „Ale vyhrazuji si komentáře a vracím se ke svým vzpomínkám“ (Gide 1933, 30). „Ale slíbil jsem, že věrně vyložím její zásady, a chtěl jsem ten závazek splnit. Teď se vracím k vyprávění o sobě“ (Rousseau 1978, 201). „Hodlám proto zde jen vsunout několik obecných poznámek. [...] Ale protože se musím obávat, že jsem už překročil čas, o němž zde můžeme hovořit, vracím se zase sám k sobě, abych se zmínil o pociťované touze zabývat se ve volných chvílích divadelními plány, které jsem kdysi vymyslel.“ „Po takových vzpomínkách na šťastné nerozvážné jednání pokročíme k vlastní niti našeho vyprávění“ (Goethe 1998, 413 – 415; 494).

Funkci koncentrovat pohled čtenáře na píšící subjekt mají všechny takovéto komentáře, ale i vyjádření vědomí nedostatečnosti paměti, nejasnosti vzpomínek (tedy formulace typu: vzpomínám si, nevzpomínám si, uvědomuji si, nevím už aj.). A nejedná se pouze o výsadu moderních autobiografií, které metarovinu textu akcentují – komentářové vstupy a sledování vlastního psaní se objevují i v autobiografiích nejklassičtějších: „Před tváří Boha svého chci nyní mluvit o dvacátém devátém roce svého života“ (Augustinus 2006, 122). „Když teď vypravuji o svých cestách, počínám si stejně, jako když jsem je konal: nemohu se dostat k cíli“ (Rousseau 1978, 154). „Jedna z našich odpoledních procházek byla zvlášť neblahá; její běh

zde vyličím místo podobných případů, které by mohly čtenáře unavovat, ne-li přímo rmoutit“ (Goethe 1998, 277).

Pisatelův život se neustále vyvíjí a nejen že minulé události determinují následující, ale i události pozdější určují chápání událostí dřívějších. Každá událost, která proběhne v průběhu psaní autobiografie, může ovlivnit její celkový tvar svým působením na minulost. Jak bylo již zmíněno, autobiografie nemá přirozený konec. Proto končí, když končí psaní samo, které však může být ukončeno kdykoli, podle libosti autora. Konec autobiografie je přítomen v jakémkoli momentu jejího psaní. Proto je psaní autobiografie událostí, událostí dynamickou: „[I]n autobiography the discourse is narrative action“ (Abbott 1988, 598). H. Porter Abbott v návaznosti na Elisabeth Brussovou (*Autobiographical Act*, 1976) chápe autobiografii ne jako formu, ale jako akt. Ten je časově podmíněný a proměnlivý. Toto pojetí zdůrazňuje dramatický průběh samotného psaní, v němž autor usiluje o vyjádření sebe sama. Autobiografie je nepřetržitým procesem explicitního formování identity, formování minulosti na základě přítomnosti. V autobiografickém aktu je minulost formována pamětí a představivostí podle potřeb přítomného vědomí (Eakin 1985, 36)⁹². Při psaní zvolená perspektiva významným způsobem ovlivňuje výběr událostí, a tedy podobu prezentace minulosti. To, jak autobiograf konstruuje svůj životní příběh, jaký imaginární vzor pro něj vybírá, jak ho uspořádává a interpretuje, co vynechává a co upravuje, vypovídá málo o jeho minulosti, o to více však o jeho současné situaci. V tomto smyslu může být autobiografie chápána jako performativní jednání⁹³ (Finck 1999a, 16). Autobiografický akt nejen rekapituluje, ale i performativně prezentuje formování identity strukturující autobiografický text. Vyprávění příběhů není pouze reprezentování identity, ale mnohem spíše její vytváření v samotném aktu vyprávění. „The performance of narrative is integral to the experience of identity“ (Eakin 2004, 130). Vyprávění o sobě samém nás definuje, je to akt, který není pouze popisem „já“, ale „fundamental to the emergence and reality of that subject“ (Eakin 1999, 21). Narativ a identita vznikají současně v aktu vyprávění o sobě samém. Autobiografický akt je modus sebenalézání a sebeutváření, který je narativně organizován a autobiografie je výsostným vyjádřením tohoto reflexivního uvědomění. Každá autobiografie umožňuje utváření a proměňování sebe sama a představuje pouze jednu z verzí autorova života, vycházející z biografických faktů. Psaní autobiografie není tedy možno chápat jako pouhé

⁹² Význam přítomnosti tak stírá i rozdíl, který byl shledáván mezi autoportrétem a autobiografií, u níž se zdůrazňovala její časovost, zatímco autoportrét měl zachycovat autora v jediném – přítomném – momentu (Gusdorf 1998, 130).

⁹³ Pokud performanci chápeme jako vykonání nebo vytvoření toho, co pojmenovává.

pasivní zprostředkování již ustaveného „já“, ale spíše jako integrální a často rozhodující fázi snahy o sebeuchopení.

Autobiografie je tak pojímána jako forma personální akce, kterou se pisatel snaží něčeho dosáhnout. A k tomu je potřeba přítomnost autora, který tuto akci vyjadřuje, v textu. Pro interpretaci autobiografie tak není podstatné, nakolik odpovídá vnětetovým faktům či zda se daná událost skutečně stala. Význam spočívá v tom, že autor o vybrané skutečnosti píše a jakým způsobem se tak děje. Text se chápe jako ustavení aktu, a proto není tak důležité, zda je v textu vyjadřována pravda nebo lež, ale jak se autor prezentuje. Imaginární rovina a fantazie se stávají více či méně významnou integrální součástí každé autobiografie, kterou autor konstruuje svou identitu.

Většina autobiografiů deklaruje identitu „já“ tehdy a nyní (viz kapitola VIII). Použitím jednoho osobního zájmena „já“ se distance mezi nimi stírá: „This simultaneous double reference of first-person autobiographical discourse to the present and the past masks the disruptions of identity produced by passing time and memory's limitation“ (Eakin 1999, 93). Je však třeba se zaměřit ne na autora jako objekt vyprávění, ale na toho, kdo text vytváří a kdo s ním manipuluje. Podle tradiční teorie autobiografie by mělo k vytvoření identity dojít ještě před vznikem autobiografického textu a autor by měl k této své identitě odkazovat, ne ji teprve hledat. Autobiografie ale slouží jako prostředek sebepoznání, explicitního vyjádření narativní identity. Při psaní se autorovi odhalují zastrčená, zapomenutá fakta. Vladimir Nabokov odkrývá během vyprávění další vrstvy vzpomínek, detaily, které se zdály být zapomenuty: „Když o tom tak přemýšlím, vzpomínám si nejen na nevkusnost a nabubřelost těch želatinových obrázků, promítaných na navlhčené plátno [...], ale i na krásu samotných destiček s obrázky, když je člověk uchopil dvěma prsty a zvedl proti světlu.“ „[N]a povrchu byla slabá vrstva ledu, která se dala snadno rozbít zubním kartáčkem na cinkavé střepinky, přičemž vydávala zvuk, který, když o tom tak zpětně uvažuji, má pro mé amerikanizované ucho dokonce jistý slavnostní půvab“ (Nabokov 1998, 168; 261). Při psaní se J. W. Goethovi asociativně vybavuje vzpomínka na štrasburskou katedrálu:

Zatímco ale teď uvažuji o tom, co bych měl po řadě dál vyprávět, objevuje se mi zvláštní hrou vzpomínky v myšlenkách opět ta úctyhodná budova katedrály, již jsem právě v oněch dnech věnoval zvláštní pozornost a která vůbec přitahuje neustále zraky jak ve městě, tak na venkově. (Goethe 1998, 279)

Určitá fakta se mohou ukázat až zpětně, při celkovém pohledu na vlastní život motivovaném psaní autobiografie: „Poryvy jejích slov byly takové, že posluchači nemohla uniknout jediná věta, byly to ale – to si uvědomuji teprve nyní – pravidelné údery dláta, jimž se každý musel podrobit“ (Canetti 1998, 115). „Když dnes zpětně procházím svůj život, uvědomuji si, že mé chápání příběhu bylo stále stejné, i když od chvíle, kdy jsem poprvé užasl nad Pohádkami tisíce a jedné noci, jsem přečetl tolik jiných“ (García Márquez 2003, 198).

„Jakýkoli autobiografický žánr nenabízí pouze sérii historických událostí, ale také sérii pokusů a úsilí psát, napsat, sepsat“ (Bílek 1996, 9). V kontrastu k tradičnímu referenčnímu pojetí identity, které chápe autobiografický text jako reprezentaci pre-existující identity, performativní pojetí předpokládá, že konstrukce identity spočívá v interakcích a aktech. Pojímání autobiografie bylo založeno na domněle stabilním konceptu časů a identit, minulosti a přítomnosti. Běžně předpokládáme, že autobiografie obsahuje bezprostřední rekonstrukci časově vzdálených událostí. Ve skutečnosti se v autobiografii jedná o akt samotný, v němž je minulost upravena působením paměti a tak, aby odpovídala potřebám současnosti. Je lepší ji chápat jako nepřetržitý proces formování identity „in which new versions of the past evolve to meet the constantly changing requirements of the self in each successive present“ (Eakin 1985, 36). Spisování vlastní minulosti znamená konstrukci modelu světa, který před aktem psaní, před autobiografickým aktem neexistoval (Freeman 1993, 223).

Koncepcí autobiografického aktu se do popředí dostává ne minulost, ale vyjádření písícího subjektu, které je situováno v přítomnosti vytváření textu, kterým se subjekt ustavuje: „[A]ll autobiographies [...] are corrupted by present“ (Abbott 1988, 602). Abbott tvrdí, že pokud je autobiografie čtena bez zřetele k přítomnému, písícímu autorovi, pak ji nic neodlišuje od fikce. Teprve jestliže do hry vstoupí autor ve spojení s aktem psaní, stává se text autobiografií, zápasem o sebevyjádření. V autobiografickém aktu se mohou mísit různé akty, které dohromady vytvářejí finální tvar (a účel) textu. Autobiografie je silně kontextualizovaná – je závislá na čase svého vzniku, a proto tak heterogenní a proměnlivá. Autobiografie začíná a končí v době vytváření. I po ukončení textu působí v jeho pozadí nadále další budoucnost autora. Obsahuje proto naléhavé stopy přítomnosti psaní. Sledujeme pak text v jeho konstruovanosti. „The act of autobiography, rather than ‚life‘ as stored in the darkness of memory, is what constructs the account of a life“ (Brockmeier – Wang 2002, 136). Funkcí příběhů v autobiografii vyprávěných není utvářet jednotný a neměnný obraz minulosti, nýbrž uchovávat vztah k ní, při němž „minulost zůstává pouze východiskem otázek, které jsou jí kladeny“ (Pechar 1995, 53). Časová distance od zobrazovaných událostí už tedy není tak závažná pro určování, definování autobiografie. Charakteristika deníku – vzpomínání na

základě aktuálního času – odpovídá náhle v zásadě i autobiografii. Od deníku se autobiografie liší pouze konstrukcí zápletky, vědomím komponovanosti a stanovením určitého konce. Stejně jako v něm je v autobiografii vyprávěn život optikou přítomnosti. Autobiografie, tak jako jiné formy osobních dokumentů, jsou vždy psány v přítomnosti, hledící do minulosti i budoucnosti s více či méně jasnou představou publika.

Autobiografický narativ není nadále možné chápat jako monolog; autobiografická vyprávění jsou organizována jako akty, zaměřená na specifického adresáta a naplňující určitou funkci. S ohledem na adresáty upravuje vypravěč vlastní život jako látku pro vyprávění a využívá různé kulturní vzory autobiografické sebe prezentace. „Je-li osobnost umělým výtvozem, může se jedna a táž empirická bytost stylizovat do několika osobností, a to buď synchronně, v různých životních vztazích, nebo diachronně, v různých životních fázích vývoje“ (Svatoň 1982, 413). Identita je neoddělitelná od lokálních diskurzivních poměrů; je produkována a reprodukována stále znovu komunikační interakcí. Společenské okolí tak slouží ne jen jako kulisy sebeformování, ale jako partner v procesu formování života, pokud ne rovnou jako rozhodující činitel. Naše identita není stálá, jak by se dalo usuzovat z jména, data narození, titulů či jiných údajů, které nás definují pro účely společenských institucí, ale je variabilní podle mnoha faktorů. Vedle proměny sebeobrazu v průběhu času (viz výše) dochází i k závislosti podoby vyprávění o vlastním životě na charakteru cílového publika.

Autobiografie vzniká s jasným vědomím čtenářů, i kdyby měli být pouze potenciální. Tito předpokládaní čtenáři sdílejí s autorem kulturní normy a představa jejich očekávání formuje tvar, který autobiograf dává svému textu: „Můj milovaný na mne zařval své neodolatelné žižkovské vyznání: ‚Ty jdi v takovouhle chvíli hlavně do prdele, někam!‘ Já odpověděla do přehlušující střelby stejným křikem: ‚To nevím, kde je teď větší!‘ Později jsme znění upravovali podle posluchačů, ale tak nějak to bylo“ (Chramostová 2003, 169). Konečná forma autobiografie, příběh, který je vyprávěn, závisí na situaci osoby v čase psaní, je závislá na kontextu. Každý člověk je zásoben repertoárem možných autobiografií vhodných pro různé kulturní oblasti a většina lidí je nadána schopností konstruovat vždy novou autobiografii pro novou příležitost. Jean Piaget napsal několik autobiografií, v nichž se postupně prezentoval různě, v různých scénách, z různé perspektivy – a to na základě funkce, kterou té které autobiografii připisoval, kterému publiku byl daný text určen. Analogicky k jeho sebe prezentaci se proměňovaly i obrazy jeho spolupracovníků, studentů a dalších lidí v nich vykreslené. Periferní postava jedné autobiografie vystupuje jako centrální v jiné. Celý narativ podléhá aktuální potřebě autora, jeho předpokladu o publiku, kterému je text určen

(Brockmeier – Freeman 2001, 87). „Piaget is both the same and the different. The facts are the same. The anecdotes are similar. But the outcome is entirely different“ (Vonèche 2001, 243).

Lidé využívají autobiografii jako formu sebe prezentace, která se proměňuje podle cílového publika, podle něhož organizují a reorganizují příběhy o svých životech. Životní přelom důležitý pro jeden druh recipienta může být irelevantní pro jiného. S výběrem relevantních událostí a faktů se může měnit i zápleтка, podle níž je celý životní příběh vystavěn. Nemálo autorů bere při tvorbě autobiografie v úvahu potřeby a poptávku trhu, hlad čtenářů po určitém druhu příběhu. Struktura autobiografie je určena volbou motivů i záměru, který touží autor v době psaní naplnit. Christa Wolfová v rozhovoru o svém díle konstatovala: „Wenn ich Kindheitsmuster heute noch einmal schreiben wollte [...] würde es ein anderes Buch werden. Meine Kindheit hat sich in mir inzwischen weiter verändert“ (cit. dle Finck 1999a, 83). Minulost dnes vypadá jinak, než vypadala dříve. Samotné vzpomínky na určité období se v průběhu času mění.

To, co je pro autora rozhodující při komponování textu autobiografie, je přítomnost, moment psaní a ne minulost, jak se mohla stát. Minulost získává tvar teprve díky vzpomínání: vzpomínání utváří minulost. To, co se stalo v minulosti není konzervované, ale (re)konstruované z hlediska přítomného. Mezi aktuálním prožitkem a vzpomínanou událostí vzniká nepřekonatelný rozdíl. Ve vzpomínce nikdy nedojde k opakování minulého prožitku. Ten může být zapomenut, nebo připomenut v upravené podobě. Paměť sama neukládá a neuchovává minulost – ta je konstruována; jedinec nově utváří své dějiny a příběhy, a to vždy z určité perspektivy dané konkrétní situací. Vzpomínání minulost spíše vytváří, než představuje tak, jak proběhla. „Minulost jako taková vzniká teprve tím, že se k ní lidé vztahují“ (Assmann 2001, 33). Minulost je tedy výtvozem přítomnosti. Není hotovou a uzavřenou oblastí, která již zcela a navždy pominula, ale je přítomna v naší současnosti, která ji pozměňuje a interpretuje. Je stále otevřeným časovým úsekem. „Vergangenheit wird als aktiv erzeugtes, gegenwartsbedingtes Konstrukt dargestellt“ (Nünning 2007a, 52). Paměť je tedy prostředek, jímž saháme do své minulé zkušenosti, abychom tuto informaci užili v přítomnosti. Vzpomínání představuje aktuální utváření smyslu, v němž dochází ke komplexnímu prolnutí a modifikaci minulosti a přítomnosti. Pokud minulost dává vzniknout přítomnosti (přítomnost je závislá na tom, co se událo dříve), pak stejně dobře platí, že přítomnost dává vzniknout minulosti. Přítomnost je do minulosti projektována. Proces vzpomínání probíhá jako „an activity occurring in the present, in which the past is continuously modified and re-described even as it continues to shape the future“ (Bal 1999, vii).

Obsahy paměti tedy nejsou záležitostí minulosti, ale především přítomnosti. Jak bylo již několikrát zmíněno, paměť není skladem minulých prožitků, ale manipuluje se vzpomínkami podle vyvstálých okolností. Vzpomínání neprobíhá v žádném jiném momentu než „ted“, když vzniká v nervovém systému jedince. Při vzpomínání dodáváme význam v souvislosti s tím, co právě vnímáme: „Erinnerungen sind jeweils aktuell erbrachte Leistungen eines kognitiven Systems in einem bestimmten Handlungszusammenhang“ (Schmidt 1991, 385). Vzpomínání nezávisí na minulosti, ale minulost konstituuje. Neoperujeme s minulostí, ale s vyprávěními, v nichž dochází ke konstrukci její představy. Vzpomínky nejsou obrazy fixované a uchované v minulosti, které se nějak dostaly do přítomného vědomí, ale spíše kognitivní operace a percepce odehrávající se v přítomnosti. Jakékoli vzpomínání referuje nejen k tomu, na co vzpomínáme, ale především k osobě, která vzpomíná. Máme tendenci konstruovat kontinuitu, tedy vykládat přítomnost jako stav přirozeně a logicky navazující na minulost. Minulost, respektive vzpomínky na ni, tedy podléhá neustálé aktualizaci. Z minulosti uchováváme pouze to, co je z ní pro nás dosud živé. To, co si pamatujeme, je aktivně konstruovaným a v průběhu života neustále rekonstruovaným příběhem, který je strukturován mentálními schématy. Vzpomínka je tedy subjektivním přetvářením minulých zážitků podle aktuálního psychického stavu, je stále novým strukturováním zapamatovaného: „Remembering events is the production of versions of events, which are acceptable in so far as they succeed over other possible, foreseen or actual versions“ (Middleton – Edwards 1990b, 31). Textové uchopení životních událostí v autobiografii pak není žádné „archeologické“ odkrývání toho, co bylo kdysi uloženo do paměti, ale přepisování narativního schématu podle vyvíjejících se interpretačních rámců, (re)konstrukce minulosti je předpřipravena jinými rekonstrukcemi z minulých období, z nichž vychází již pozměněný obraz minulosti.

Při konstrukci životního příběhu je nahlíženo na uplynulé události, ale přihlíží se i k očekávané budoucnosti. Přítomné hledisko podmiňuje výběr vzpomínek i způsob prezentace, jejich časové a tematické propojení ve vyprávění. Vybavování není náhodné, ale je motivováno aktuálními potřebami a zájmy. „V žádném případě se na minulost nevzpomíná ‚kvůli ní samé‘“ (Assmann 2001, 69). Jedinec si selektivně pamatuje události, které jsou v souladu s jeho životním stylem a snadněji si vybaví takové vzpomínky, které potvrzují jeho aktuální sebepojetí. Autobiografické příběhy nemohou nikdy být něčím definitivně objektivním, jsou vždy schopny nového obohacování dalšími detaily. Nadále není udržitelný názor, že by autobiografie mohla nabídnout věrnou a nezprostředkovanou rekonstrukci historicky ověřitelné minulosti. Tvar autobiografie je utvářen pamětí a vzpomínkami podle potřeb aktuálního vědomí. Paměť není izolovaný předmět, přístupnost jejích obsahů se mění

podle cíle, média i situace: „Im autobiographischen Erzählen wirkt die Gegenwartssituation darauf ein, was für bedeutsam und erinnerungswürdig gehalten wird, in welchem Licht es erscheint und wie es bewertet wird“ (Engelhardt 1990, 217). Z toho plyne, že příběh lze vždy vyprávět jinak. Preference, motivace a zájmy se u jedince v průběhu času mění. Každé vyprávění je tak výrazem situace a kontextu, v němž je produkováno.

XIII. Teorie pozicionality

Narativ je třeba chápat jako situovaný akt. Každé vyprávění je výrazem situace a kontextu, v němž je produkováno, autobiografické vyprávění o to více; jedná se vždy o dílčí konstrukci, tedy o jednu z mnoha možných verzí ztvárnění života. V každém momentu máme k dispozici víc příběhů a variant příběhů, které o sobě můžeme vyprávět. Neliší se v tom, že by některé byly pravdivé a jiné nepravdivé, nebo méně pravdivé, ale kontextem, v jehož rámci byly vyprávěny. Stejně tak situované a časoprostorově ukotvené je i vyprávějící „já“, které je produktem specifického prostředí. Svou roli tu hraje nejen určitá doba či kultura, z níž vychází, ale vyprávění o sobě samém probíhá v nějaké situaci, v determinujícím kontextu, do něž spadá podmíněnost rasová, kulturní, genderová, sociální, geografická atd.

Z této situovanosti subjektu a jeho promluvy vychází koncept či teorie pozicionality (positioning, Positionalität)⁹⁴, rozšířená především v analýze konstrukce identity založené na orálních narativech. Přesto je tento koncept velmi produktivně využitelný i u osobních narativů psaných, jakým je i žánr autobiografie. Navazuje na teorii řečových aktů předpokladem, že mluvčí svým projevem aktivně utváří komunikační situaci. Základní myšlenkou tohoto konceptu je, že význam sebe sama a ostatních určujeme prostřednictvím situování (*positioning*). Situování jsme do pozice, která určuje náš vztah vůči ostatním. Určitá pozice může být charakterizována způsobem, jakým je mluvčího výpověď chápána ve vztahu k dalším aktérům komunikace v kontextu celkové situace – v produkováném narativu, vytvářeném situováním sebe sama a ostatních v řečových projevech. Proto jsou pozice volbou prováděnou účastníky komunikace, kteří využívají situující (*position-assigning*) řečové akty k vytvoření příběhové linie či zápletky, v níž dává toto přisouzení pozic smysl. Tato zápleтка zároveň poskytuje kontext, na jehož základě mohou být konkrétní výpovědi užívány jako situující (Herman 2007, 85). Určitá pozice odpovídá některé z pozic, které nabízí daná zápleтка, ale sama zápleтка se utváří až na základě rozvíjející se komunikace, tedy distribuce výpovědí, které mají situující schopnost. Jedno je ovlivňováno druhým. Každá výpověď, pokud je vnímána jako součást komunikačního procesu určuje pozici naši i dalších účastníků. Situující akty nemusí být a nejsou vždy záměrné a vědomé.

Koncept pozicionality umožňuje analyzovat, jak se vyprávějící jako aktivní činitelé sami situují – a jak jsou tím současně sami situováni. Dovoluje zkoumat, jak je v autobiografickém vyprávění rozvrhován svět, o němž se vypráví, do jakých pozic jsou dosazováni aktéři

⁹⁴ Základním textem tohoto konceptu je Harré, Rom – Lagenhove, Luk van: *Positioning theory: moral contexts of intentional action* (1999).

příběhu. Zároveň je možno sledovat, jak je tento svět konstruován jako funkce interaktivního jednání. To, jakým způsobem vypravěč příběh vytváří, totiž ukazuje, jak chce sám být svými posluchači vnímán, jak se prezentuje. Ve vyprávění o životě i v prožívaném životním příběhu se člověk v kontextu toho, co se děje, situuje do určitých pozic. Rozvrhuje určité uspořádání sebe a druhých jakožto aktérů či příjemců akcí. „Konstruuje určitý způsob ‚aktérství‘ (svého i druhých), určitou kapacitu jednat vzhledem k okolnostem“ (Chrz 2003, 123). V prostoru narativní konstrukce se může vyprávějí rozvrhovat z hlediska různých pozic v závislosti na tom, v jaké situaci je vyprávění produkováno, čeho chce dosáhnout nebo komu je příběh učen. Tato pozice konstruovaná ve vyprávění vyznačuje určité postavení vyprávějího, přičemž stěžejním rozměrem je pozice či situovanost ve vztahu k druhým. Vyprávějí tedy ztvárňuje sebe sama jako postavu, která se nějak má k dalším postavám, vystupujícím v jeho životním příběhu. Vypravěč se rozvrhuje v určitém prostoru, v určitém čase a ve vztahu k druhým lidem.

Prostřednictvím narativní konstrukce se člověk jakožto vyprávějí rozvrhuje také vzhledem k příjemci či příjemcům svého sdělení. „Vyprávění nejsou jenom ‚o něčem‘, ale zpravidla také ‚pro někoho‘ či ‚někomu‘“ (Chrz 2004, 30). Narativně strukturovaná zkušenost je součástí konkrétní komunikační situace, přičemž účastníci této interakce mohou být v situaci přítomni přímo, či pouze implicitně. Ve vyprávění se ztvárňujeme jako postavy vedle dalších postav, kterým jsou vymezeny určité pozice. Zakoušíme se jako postavy nejen vlastních, ale i cizích příběhů. V rámci komunikace vnášíme své životní příběhy do interakcí s druhými a zpětně jsme formováni vyprávěním jejich. Pozice jsou ukotveny v produkci a interpretaci diskurzu. Prostřednictvím vyprávění dochází k vymezení pozic účastníků komunikační interakce, a zkušenost jako narativní konstrukce je tedy zkušeností vznikající ve vzájemné interakci. Nemohu uchopit význam, pokud nejsem zasazen do určitých více či méně trvalých vztahů. Jedinec konstruuje svůj sebeobraz v interakci, „podle specifického interpersonálního kontextu, který přesahuje pouze individuální zkušenost tím, že je životaschopný v dané kultuře“ (Čermák 2002, 21). Individuum aktivně konstruuje svou identitu v každodenní komunikaci a interakci, v nichž zaujímá rozličné pozice, podle kontextu a pozic dalších komunikujících.

Člověk však nejen situuje sebe sama vůči ostatním a vůči kontextu, ale je také situován. Je situován normami a narativy, převládajícími v kultuře a prostředí, ve kterém žije a jedná, není tedy situován pouze jako postava v příbězích jiných lidí, ale při zaujímání určité pozice podléhá i těmto dominantním vyprávěním (*master narratives*). Pokud zohledníme působení těchto kulturně-specifických narativů, vyplývá z toho, že jednotlivci jsou nadáni pouze kvazi-

aktivním situujícím statutem (Podsiadlik 2007, 53). Teoretické studium autobiografie se dlouho zaměřovalo především na formálně uzavřenou sebe prezentaci autonomního (převážně mužského) subjektu ze střední třídy. Autor autobiografie však v současné době nemusí náležet k dominantní společenské vrstvě – proto vznikají autobiografie autorů z minoritních skupin⁹⁵, formálně odlišné od toho, co se dlouhou dobu považovalo za prototyp autobiografické sebe prezentace. Svázanost formálního vyjádření se specifikou životních osudů autora podmiňuje různorodost a neuchopitelnost autobiografie. Právě kvůli širokému tematickému záběru se někdy v pojednáních o autobiografii vymezují její subžánry, a to především dle obsahového zaměření: „black autobiography“ (W. E. B. Du Bois, James Weldon Johnson, Booker T. Washington)⁹⁶, autobiografie dětství (Natalie Sarrautová, Jean Paul Sartre, Theodor Fontane)⁹⁷, ženská autobiografie (Simone de Beauvoir, Violette Leduc, Marguerite Yourcenar)⁹⁸, queer (Gertrude Steinová, Audre Lorde, Jan Morris)⁹⁹, nemoci (Fritz Zorn, Elyn R. Saksová), vězeňská (John Bunyan, Jacobo Timerman) či autobiografie párů (Ariel a Will Durantovi, Simone de Beauvoir, Josef Hiršal a Bohumila Grögerová)¹⁰⁰. Jedná se především o autobiografie, jejichž autor se liší od autora s autobiografií tradičně spojovaného, jímž byl bílý muž ze střední třídy západní civilizace. V pozadí vydělení těchto subžánrů pak stojí předpoklad, že i psaní autora jiného bude odlišné. Klasická teorie autobiografie byla destabilizována i praxí a alternativními postupy těchto děl. Spolu se snahou zohlednit i tyto nekanonické texty se jim však začaly připisovat společná označení, právě na základě původu autora. Zastáváme názor, že přínosné je rozlišování pouze takových subžánrů, které se liší strukturně (autobiografie dětství, autobiografie párů), ne tématy a odlišností autorského subjektu od domnělého ideálu. Není totiž možné vydělovat skupinu textů jen na základě jednoho znaku autorovy identity, jako je pohlaví či rasa, protože je to jen jedna z mnoha kategorií, které se společně podílejí na vytváření jedinečné identity autora. Tyto koncepty představitele minoritních skupin nijak neemancipují, ale naopak tímto „škatulkováním“ nivelizují jejich osobní zkušenost, mažou kulturní specifika. Stírají se rozdíly mezi jednotlivými pisateli, spadajícími do té které skupiny, a převládá tendence ke generalizaci. Interpretovat text primárně podle jednoho kritéria identity autora je nevyhnutelná redukce jeho

⁹⁵ „But emerge with pride from minority positions, cultivate the value of undervalued experiences, and risk distinctly intimate subject matter“ (Egan – Helms 2004, 216).

⁹⁶ K tomu Stephen Butterfield: *Black autobiography in America* (1974), Adetayo Alabi: *Telling Our Stories: Continuities and Divergences in Black Autobiographies* (2005).

⁹⁷ K tomu Lange (2008).

⁹⁸ K tomu Finck 1999; Heuser 1996; Estelle C. Jelinek: *Women's Autobiography. Essays in Criticism* (1980); Bella Brodzki und Celeste Schenck (eds.): *Life/Lines. Theorizing Women's Autobiography* (1988); Sidonie Smith, Sidonie – Watson, Julia (eds.): *Women, Autobiography* (1998).

⁹⁹ K tomu Georgia Johnston: *The Formation of 20th-Century Queer Autobiography* (2007).

¹⁰⁰ Jako subžánr navrhl Jacques Lecarme a Éliane Lecarme-Tabone v *L'autobiographie* (1997).

komplexního významu. Teorie pozicionality může napomoci vyhnout se úskalí normalizace autorovy identity na základě vřazení textu do „subžánru“ právě tím, že zohledňuje specifickou identitu každého autora vycházející z jeho situace a kontextu vůči němuž se vztahuje.

Akt vyprávění o sobě samém je úsilí o ustavení své zamýšlené pozice v síti vztahů vytvářené dominantními narativy, které se řídí hierarchickými principy. Jedincova vlastní výpověď umožňuje ostatním členům dané skupiny vmanipulovat ho do pozice či role, kterou ani nezamýšlel, ani neočekával. Taková připsaná pozice může být následně vnímána jako tlak okolí na individuální identitu nebo jednání. Stejně tak i já mohu záměrně či nezáměrně situovat jiného člověka svou výpovědí, která jako součást širšího narativního kontextu získá hodnotící význam. Jedinec se v promluvě vědomě či nevědomě staví do pozice nadřazeného či podřazeného, silnějšího či slabšího a z velké části záleží na tom, jestli přísluší k skupině ve většinové společnosti marginalizované, nebo zda stojí v centru moci. Podle toho pak s dominantními narativy souzní, nebo se z jejich vlivu naopak snaží vymanit. Aktivně se tak situuje vzhledem ke kulturou sdíleným a normativním vyprávěním, které vytvářejí základní vztahové schéma, v němž se jedinec projevuje. Naše společnost se vyznačuje určitým repertoárem „normativních diskurzů, některých dominantních a institucionalizovaných, jiných okrajových a neformálních“ (Chrz 2004, 126). Žijeme v prostoru řady vyprávění, konstituujících naši sociální, kulturní a historickou zkušenost, které vůči sobě samy zaujímají určité pozice. Naše projevy jsou součástí těchto kulturních diskurzů, v nichž se následně „pohybujeme“. Tato vyprávění nám nabízejí určité možné pozice, v jejichž rámci máme určitý prostor možností své pozice aktivně rozvrhovat. Snaha prezentovat se v určité pozici v síti vztahů je patrná i v textech autobiografií – autoři se v nich hlásí k určité skupině, vůči jiným skupinám či autoritám se naopak vymezují. Docházet k tomu může jak explicitním hodnocením, tak implicitním vyjádřením názoru. Sv. Augustinus se ve svých *Vyznáních* z pozice církevního hodnostáře distancuje od těch, kteří nejsou součástí křesťanské komunity – nepojmenovává je jako skupinu jménem, jeho odstup se projevuje už tím, že je označuje jako „oni“: „Od té doby dával jsem přednost katolické víře, vida, že v církvi je mnohem skromněji a beze všeho klamu velí věřit tomu, co dosud nebylo dokázáno [...], zatímco oni drze slibující vědomosti, tropili si žerty z takové důvěřivosti,“ nebo „Oni nemohouce činit toho, co chtějí, vrhají se na to, co mohou a jsou spokojeni; neboť to, čeho nemohou, si tolik nežadají, aby mohli dosíci“ (Augustinus 2006, 160; 336).

Životní příběh vypovídá o tom, z jaké pozice jeho vypravěč hovoří, o diskurzivním systému, na jehož stálosti či destabilizaci se subjekt svou performativní činností podílí. Analýzou teorie pozicionality je možné odkrývat kulturně dané mechanismy, které se jeví jako

přirozené či samozřejmé. Máme možnost sledovat rozdílné pozice kulturních diskurzů, které spolu korelují, nebo si odporují. „Jak uvnitř, tak i vně dominantních diskursů mohou pak spolu s touto lokalizací pozic vznikat prostory nejružnějších způsobů jednání, aniž by přitom bylo třeba dovolávat se nějakého detextualizovaného, esenciálního subjektu jako nositele těchto jednání“ (Finck 1999b, 288). Zkoumání narativní identity v souvislosti s teorií pozicionality se intenzivněji soustředí na situovanost procesů konstruování identity. Jejím prostřednictvím je možno uchopit temporální kontinuitu či diskontinuitu prožívání, rozdíly mezi „já“ a jiným, směřování koexistence individua a světa, které se projevují v každodenních příbězích i privilegovaných sebe prezentujících textech, v nichž mluvčí utvrzují své vědomí o tom, kým jsou.

Koncept pozicionality – chápané jako diskurzivní praxe – může být nápomocný při rozpoznávání vypravěčovy aktivní role v konstruování své identity a ustavování své pozice v rámci kulturních narativů. Každý si v autobiografickém vyprávění vymezuje vlastní „místo“, konstruuje sebeobraz, ztvárňuje se tedy jako postava mající určitou pozici. Osobní identitu je třeba vždy brát v souvislostech – dochází k odmítnutí esencialistického pojetí identity, identity stabilní a neměnné, ke které vznikající text pouze odkazuje a nepodílí se na její tvorbě (viz kapitola XI). Místo toho se identita chápe jako dynamická a proměnlivá pozice, která je účastníku komunikace připisována diskurzem, který užívá a který užívají jiní: „Já“ je definováno vztahy k jiným; naše subjektivita je strukturována jako konverzace, jako dialog (Eakin 1999, 64). Zakládání identity skrze relace k ostatním lidem je základ jakéhokoli sebepoznání a koncept pozicionality právě proces (sebe)identifikace osvětluje. Teorie poziční (*positional*) identity je založena na předpokladu nepřetržitého a proměnlivého situování subjektu do množství variabilních, často si i odporujících pozic, které musí být k sobě navzájem neustále vztahovány. Tak vzniká to, co může být označeno jako současná identita subjektu. Pozicionalita subjektu implikuje „das Prozeßhafte und die Unabgeschlossenheit von Identitätssentwürfen, ihre Inkohärenz, ihr Wandel und damit ihre Heterogenität und Multiplizität“ (Finck 1999a, 19). Subjekt v průběhu vyprávění v autobiografii vstupuje do pozic, které v minulosti zaujímal a které opustil, ale zároveň při představě kontrafaktuálních událostí či alternativního vývoje i do těch, do kterých nikdy nevstoupil. Každý subjekt současně zaujímá množství pozic. Prostřednictvím této mnohonásobné pozicionality dochází k přesahování jediné pozice a tím k neustálému přesunu a jejímu novému definování.

Identita subjektu není výrazem jemu inherentní podstaty, pokud se pod tím rozumí neproměnné a neredukovatelné jádro osobnosti, oproštěné od jakýkoli kulturních vlivů. To, co identitu konstituuje, charakterizuje a modifikuje, závisí na množství nejružnějších pozic, které

subjekt současně, ale i v návaznosti za sebou zaujímá. Identita je pak určována nejen pozicemi, ale také jejich hodnotou v kontextu celého diskurzu. Závisí tedy i na tom, jak jsou v dané kultuře chápány společenské skupiny, s nimiž se individuum identifikuje, nebo vůči nimž se naopak vymezuje. Pozicionalitu však není možné chápat jako pouhé situování subjektu ve vnějším rámci a v žádném případě jí není myšlena romantická idea konfrontace mezi individuem a společností. Naopak ukazuje, že subjekt a kulturní kontext jsou vzájemně provázány: „Das Subjekt ist nicht so sehr diskursiv situiert als konstituiert durch die Situierung in diskursiven Feldern, welche wiederum immer erst mit einer solchen Situierung entstehen und sich verändern“ (Ibid., 124). Posuzovat určitou pozicionalitu znamená posuzovat vzájemnou souvislost mezi konstitucí subjektu a konstitucí celého pole pozic, do něhož je subjekt integrován. Linda Alcoff ve studii „Cultural Feminism vs. Poststructuralism: the identity crisis in feminist theory“ (1988) přirovnává identitu k pozici figurky na šachovnici. Její hodnota ve hře je udávána relací k dalším hracím figurkám. V tomto smyslu není identita důsledkem nějakého katalogu stálých vlastností, ale výsledkem kontextualizovaného situování subjektu v rámci sítě vztahu. Narativní identita lidského individua je vždy relační a relativní, implikuje nestálý pohyb, narušování a novou konstituci pozičního pole. Tak se odráží i ve struktuře autobiografie, jejíž neoddělitelnou součástí jsou životní příběhy lidí autora obklopujících (viz kapitola I). Ten vidí sám sebe jako část sítě vztahů, bez jejichž zmínění by byl jeho příběh nekompletní.

Teorie pozicionality přehodnocuje pojetí formování identity; chápe jej jako proces, v němž mluvčí jako producenti diskurzu připisují sobě a jiným pozice v určitém narativu. Klade si otázku, jak nás příběhy, které o sobě a jiných vyprávíme (ale i sepsaná literární vyprávění), situují v síti očekávání a norem. Vyprávění, řečová aktivita, která umožňuje situování postav v čase a prostoru, je privilegovanou formou vytváření identity. Narativní konstrukce umožňuje dát životu dynamický rozměr, spočívající v rozvrhování pozic. Umožňuje ztvárnit obrazy sebe i druhých jako postavy, jako dynamické pozice pohybující se a interagující v prostoru a čase (Chrz 2004, 29). Narativní přístup takto postihuje dynamickou, kontextuální a časovou povahu subjektivní zkušenosti. Ta představuje „ustavičný pohyb pozicionálních polí“ (Finck 1999b, 288), nestabilitu a překračování hranic.

Ani kontext se nechápe jako pevný rámec, nýbrž jako otevřená a své obrysy stále měnící textová pole, která je vždy třeba zkoumat v jejich vlastní diskurzivní struktuře. Autobiografický text je pak procesem, aktem, v němž je identita stále nově ustavována. Tedy přesně odlišný od toho, jak ho popisovali klasické teorie autobiografie. Je to hledání identity, které nachází svůj výraz v „přepisování“ Já ve „vztahu k posouvajícím se interpersonálním

[...] kontextům“ (Riccardi 1999, 111). Autobiografické narativy jsou prchavé konstelace životních osudů, jejichž strukturu je nejvhodnější chápat jako proměnlivé sítě akcí a situování do pozic. Funkcí autobiografie je situování sebe sama v symbolickém systému kultury (Bruner – Weisser 1991, 133). Autor v autobiografii zobrazuje svou současnou koncepci „já“ a světa a svým vyprávěním se nevyhnutelně situuje. Příběhy, které vyprávíme sami sobě i jiným organizují naše povědomí o tom, kdo jsme a jak se vztahujeme k druhým. I přesto že se tyto příběhy zabývají minulostí, zároveň se naléhavě vyslovují k současnosti.

XIV. Perspektiva

Životní příběh přesahuje pouhou reprodukci určitých událostí a výčet faktů, které se v minulosti odehrály, protože konstruuje význam daných událostí v životním kontextu a jako takový se podílí na utváření smyslu života a osobní identity. V příběhu jsou vždy obsaženy obě roviny – reprodukce událostí a interpretace smyslu, které tyto události zaujmají v kontextu životního příběhu. Narativní nazírání na svět je subjektivní reprezentací světa, která zahrnuje jak znalosti o světě, tak i úhel pohledu na něj. „Každý z nás se ve světě nachází na určitém místě, na stanovišti, které je vlastní jen jemu, a nikomu jinému; každý z nás proto shlíží na svět ze své vlastní perspektivy“ (Davidson 2004, 55). Vyprávění příběhu je přirozený způsob ztvárnění hodnotového či normativního aspektu života. Autor zdůrazňuje ty osobité rysy svého osudu, které jsou důležité pro jeho hodnotovou stupnici ve chvíli, kdy píše. Význam autobiografie spočívá spíše v objevování minulosti ze současné perspektivy a postavení písícího subjektu nežli v objevování sebe sama v minulosti. Je ji možné chápat jako druhé čtení života (Gusdorf 1998, 134). Interpretační perspektiva se může v průběhu času a v různých kontextech proměňovat. Výsledek určité životní epizody může být hodnocen jinak, jakmile získáme novou zkušenost, novou informaci, a význam určitého elementu pro výsledek situace se může proměnit, jakmile ji znovu promyslíme.

Fakta, o nichž mám nyní vyprávět, hnutí svého srdce a své myšlenky chci podati právě v tom světle, jež mi je původně ozařovalo, a nechci, aby příliš pronikal soud, který jsem si o nich dodatečně učinil. Tím spíše, že tento soud se více než jednou změnil a že se dívám na svůj život střídavě okem shovívavým nebo přísným podle toho, je-li jasněji nebo méně jasno v mém nitru. (Gide 1933, 219)

To, co vyprávíme o minulé události o několik desetiletí později, se může od její tehdejší narativní struktury z doby, kdy se událost odehrála, lišit. Text tedy není to, co se skutečně v minulosti stalo nebo přesná svědecká zpráva o tehdejších událostech, ale to, co odpovídá autobiografově současné perspektivě. Význam událostí se neustále mění a hodnocení toho, co je závažné a co není, je proměnlivé v závislosti na různých interpretacích. „The present perspective determines what the subject considers biographically relevant, how he or she develops thematic and temporal links between various experiences, and how past, present, or anticipated future realities influence the personal interpretation of the meaning of life“ (Rosenthal 1993, 63). Vyprávíme-li, události nejen organizujeme do určitého řádu, ale

zpravidla k nim také zaujímáme postoj a hodnotíme je. Perspektiva představuje základní konstrukční princip narativu: „[Ř]ídí už výběr událostí z dění a transformuje je do podoby významového konstruktu. Proto se orientuje i na otázky spojené s hodnotovou výstavbou významu jako s problémem transformace událostí do vyprávění pod určitou perspektivou, k níž události i jejich výběr odkazují“ (Kubíček 2007d, 105).

K popisu problematiky perspektivy nám může pomoci koncepce Borise Uspenského, předložená v jeho knize *Poetika kompozice (Poetika kompozicii, 1970)*. Při rozboru uměleckého díla mu nejde o žádný soubor kompozičních principů, jak by mohl název napovídat, ale o princip jediný; hledisko¹⁰¹ je podle jeho názoru ve větší nebo menší míře ústředním problémem kompozice každého uměleckého díla. K otázce kompozice textu přistupuje jako ke struktuře hledisek. Vymezení jejich vztahů je pak jednou z možností postižení textové struktury. Hledisku Uspenskij rozumí jako klíčovému problému kompozice: „Předpokládáme, že strukturu uměleckého díla lze popsat, identifikujeme-li rozličné úhly pohledu, tj. autorské pozice, z nichž se vede vyprávění, a prozkoumáme-li jejich vzájemné vztahy“ (Uspenskij 2008, 14). Jeho analýzy sice vycházejí z textů fikčních, ale některé vývody je možno plodně využít i pro studium autobiografie. Uspenskij se pokusil o komplexní uchopení hlediska jako hlavního organizačního prvku díla, nejen jako jednoho z komponentů textu. Posuzuje ho na čtyřech základních rovinách: na rovině ideologické (hodnotící), na rovině frazeologické, na rovině časoprostorového určení a na rovině psychologické.

Úroveň ideologického či hodnotícího hlediska Uspenskij chápe jako obecný světonázorový systém; z jakého hlediska se v díle hodnotí a ideologicky vnímá svět, který je v něm zobrazen. Ve většině případů dochází k ideologickému hodnocení v díle z jednoho (dominujícího) hlediska, které v textu převládá. Autor většinou nereflektovaně a nevědomky přijímá hledisko určitého kulturního či společenského prostředí, které se pak odráží v textu. Určitá fakta či hodnoty a události nezmiňuje, protože je v nich takříkajíc zakotven. Jsou jakoby přirozené a tvoří bytostnou složku jeho existence, která se i nevědomě projevuje v textu, přestože není předmětem reflexe:

Je to poprvé, co na to myslím, nikdy v oněch dobách mi to nepřišlo na mysl, natolik mi to připadalo přirozené, samozřejmé, ale teď si s překvapením uvědomuji, že jak z hlediska morálního, tak z hlediska intelektuálního nikdo nedělal mezi muži a ženami sebemenší rozdíl. Měla jsem pocit... – Ani pocit ne, vůbec sis to tehdy neuvědomovala. (Sarautová 1990, 126)

¹⁰¹ Rus. *točka zrenija*; bylo by možné přeložit i jako perspektiva, zorný úhel či úhel pohledu.

Ačkoli jsem sebezpozorovatel dost zkušený a dost posedlý tímto trpkým přemítáním nad sebou, přece mi určitě spousta věcí uniká, a pravděpodobně ty z nejočividnějších, protože perspektiva je všechno, a já maluji svůj obraz podle vlastní perspektivy, takže mám nejlepší vyhlídky, že ponechám neosvětlené některé detaily, které jsou jistě pro druhé do očí bijící. (Leiris 1994, 22)

Tuto rovinu je možno vztáhnout k výše představené teorii pozicionality, v níž se autor svým vyprávěním situuje v rámci dominantních vyprávění dané kultury. Toto hledisko nemusí být stálé a odráží se jak v každé jednotlivé výpovědi, tak textu autobiografie jako celku.

Ve fikci může vést autor vyprávění buď s odkazem na to či ono individuální vědomí, tedy užít určité vědomě subjektivní hledisko – své, nebo nějaké postavy –, nebo může popisovat události pokud možno objektivně. Uspenskij hovoří o psychologickém hledisku. Postava může být popsána z hlediska nepřímého pozorovatele, který popisuje pouze takové chování, které je dostupné nepřímému, vnějšímu pozorování, nebo z hlediska vnitřního, a to na základě pozorování sebe sama, nebo pohledem vševidoucího pozorovatele, který má schopnost proniknout do jejího vnitřního stavu. To je však autobiografii jako žánru zapovězeno, překročila by totiž hranice faktuální literatury a ocitla by se v oblasti fikce (viz kapitola III). Jediné psychologické hledisko uplatňované v autobiografii je ono subjektivní hledisko autora.

To může být v určitých případech s větší či menší určitostí fixováno v prostoru a čase, můžeme pak usuzovat na místo (v určitých prostorových a časových souřadnicích), z něhož je vyprávění vedeno. Text autobiografie jako celku je psán z přítomné perspektivy píšícího autora, ale autor se pro působivější evokaci minulosti může v určitých textových segmentech stylizovat do svého minulého „já“ a na základě své přítomné představy o tom, jaký tehdy byl a jak skutečnost prožíval, předkládat čtenáři perspektivu časově odlišnou od té, kterou představuje současnost psaní. „Z těchto názorů jsem ovšem v pozdějším vývoji slevil. Ale tehdy, kdy jsem psal svou polemiku, byl jsem přesvědčen o svátosti a неотředitelnosti zásad, jež jsem jako kritik hlásal“ (Karásek 1994, 93). Rousseau popisuje svůj mladistvý pohled na svět, v němž neočekával ústrky, které se mu později přihodily:

Měl jsem [...] hledat v širém světě špatnosti, omyly, léčky, otroctví a smrt, a to pod jhem mnohem neoblomnějším, než bylo ono, které jsem nemohl snést; to vše mě očekávalo; takovou perspektivu bych byl měl vidět. Jak odlišnou perspektivu jsem si maloval! [...] Domníval jsem se, že budu svobodný, že budu svým pánem, a že budu moci všechno dělat a všeho dosáhnout,

[...] *na každém kroku jsem hodlal nalézt hostiny, poklady, dobrodružství, přátele ochotné mi posloužit, milenky snažící se mi zalíbit.* (Rousseau 1978, 51)

D. Ž. Bor reflektuje svůj příklon k radikálnímu socialismu:

Vůbec jsem si nepřipouštěl, že každá věc v sobě nese poselství těch, kteří nás zplodili, že zpřetrhat kořeny znamená vyhladit vědomí minulosti a že bez vědomí minulosti se stává budoucnost nesnesitelnou. Ted' mluvím jako pětatřicetiletý, který objevil kouzlo starožitností a je očarováný časem. Ale tehdy jsem byl neoblomně přesvědčen, že každý zisk, byť i sebeušlechtleji užitý, nepřestává být v jádru zlým činem, namířeným proti člověku. (Bor 2010, 73)

Často se jedná o stylizaci dětské perspektivy, protože ta se nejmarkantněji liší od perspektivy přítomné. Pozice vypravěče při zprostředkování událostí z dětství a jeho pohled na ně jsou však kontaminovány onou současnou poučenou perspektivou. Ať už byl stav mysli malého dítěte v popisované situaci jakýkoli, je zřejmé, že je jeho popis nyní vytvářen autorovým současným vědomím. „Tatínek krizi přečkal, protože byl silný a býval skautem“ (Klíma 2009, 10).

V jedné z továren, které se říkalo Kolbenka, pracoval tatínek. Byl inženýrem a doktorem, nikoliv však doktorem, co léčí lidi [...]. Léčil motory a stroje, dokonce některé vymyslel. Motory byly velice důležité, protože poháněly lokomotivy, auta a vyráběly elektřinu, kterou jsme svítily. Jeden ze strojů, které tatínek vymyslel, zase dokázal spojit dva kovy, říkalo se tomu sváření. (Ibid., 11)

Tenhle milý Max byl symbolem síly a svěžesti, a proto mě vždycky zarazilo, když si postěžoval na migrénu a malátně odmítl jít si se mnou zakopat nebo se jít osvěžit do řeky. Dnes vím, že to léto prožíval románek s jednou vdanou ženou, jejíž usedlost ležela asi patnáct kilometrů od nás. (Nabokov 1998, 160)

Dětská perspektiva a její specifika mohou být v textu i reflektovány:

Ale ted' to musím říct, že jako ve všem, co člověk prožívá, to každý vidí svýma očima (kromě toho, co je všeobecné, jako když prší, všichni se shodnou, že prší). Ale v jiných náhledech jsou

lidé jednotlivci. Tak i já vidím Terezín svýma očima. Pohledem šestnáctiletého, což je úplně jiné než očima matky, které bylo čtyřicet, nebo tatínka, kterému bylo devětačtyřicet. (Lustig 2009, 31)

Pokud se v autobiografii objeví dětská perspektiva, tak je to vždy stylizovaná perspektiva z pozice přítomnosti: „jak jsem to asi viděl tenkrát“, od níž se píšící autor často distancuje, protože je to perspektiva naivní. Tehdejší přesvědčení nyní autorovi přijde až směšné: „Byl jsem upřímně, byť naivně přesvědčen, že to, co podnikám, je něco jiného, zcela na něm nezávislého“ (Canetti 1996, 144). „Byla jsem přesvědčena, že mu připadám rozkošná“ (de Beauvoir 1969, 77).

Autor může skrze stylizovanou dětskou perspektivu poukazovat na svou tehdejší neznalost v konfrontaci se současností. Elias Canetti rozpoznává mnohdy pravý charakter situace až během vzpomínání: „Pia z Lugana, plnoštíhlá černovláska, překypující něčím, co teprve ve vzpomínce poznávám jako smyslnost“ (Canetti 1995, 361). „Možná jsme do sebe byli zamilovaní. [...] Nikdy jsme si to nepřiznali, teprve dnes, po padesáti letech, rozeznávám na ní i na sobě všechny příznaky zamilovanosti“ (Canetti 1996, 216). Podobnou nepřipravenost k porozumění určitým situacím reflektují třeba i další autoři: „Tenkrát jsem samozřejmě nepochopila, že ‚mí dospělí‘ sami nevědí, co dál, co si myslet, a že já se učím rychleji než oni; tenkrát jsem to pochopit nemohla nebo jsem to teprve začínala chápat“ (Klügerová 1997, 48). „Jeho odpověď jsem nikdy nezapomněl, možná protože jsem jí tenkrát nerozuměl: ‚Kristova léta‘“ (García Márquez 2003, 114).

K distanci od minulé perspektivy může docházet nejen u perspektivy dětské, ale také u zobrazení názoru, který autor později opustil. August Strindberg popisuje soužití se svou bývalou manželkou: „Na pianě jsou srovnány krajkové košílky, které znám už z paměti; na psacím stole stoh spodních kalhot, punčochy, kdysi mé okouzlení, dnes můj hnus“ (Strindberg 1984, 141). Georg Tabori reflektuje svůj nezájem o politiku až do doby vypuknutí druhé světové války:

„Ratkay byl zatčen.“ – „Neslýchané,“ řekl jsem, ačkoli jsem neměl tušení, kdo je Ratkay a proč ho zatkli. Ted, po sedmdesáti letech, to vím, stydím se za svou mladickou ignoranci, pochodující holínky mě stále ještě pronásledují a chatrnou omluvou mi budiž laskavost Kretschmerových, která předčila hrůzy chystající se ve sněhem zavátých ulicích. (Tabori 2005, 74)

Jiří Karásek ze Lvovic s ohledem na pozdější hodnocení sbírky Antonína Sovy vyznává svůj chybný soud: „Nelíbila se mi tehdy Zlomená duše, a podotýkám hned, že to byl omyl, Zlomená duše náleží k nejcharakterističtějším knihám Sovovým“ (Karásek 1994, 35). Chybné úsudky a rozhodnutí v minulosti připouštějí i Solženicyn nebo Mrožek: „Přesto jsem začal jednat. Jak to vidím teď, postupoval jsem nesprávně, v rozporu se svým obvyklým stylem a se svým vkusem“ (Solženicyn 2001, 114). „Přesto mi ta noc ve sklepě nahnala veliký strach. Přisahal jsem, teď vidím, že naivně: „Už nikdy neudělám to a to, jestli mi prozřetelnost dovolí dočkat se bezpečně rána““ (Mrožek 2008, 91).

Nejčastěji dochází ke konfrontaci dvou perspektiv – minulé a současné –, aniž by výslovně docházelo k distanci, jsou pouze stavěny vedle sebe jako ukázka autorovy názorové proměny: „To bylo ovšem v těch mladých letech, kdy jsem byl pln odvahy. Po letech vypadá věc jinak“ (Karásek 1994, 98). „V té době jsem si neuvědomoval, že ve svém životě prožívám odlišný rok, a dnes nepochybuji, že byl rozhodující“ (García Márquez 2003, 334). Impulsem srovnání je často oživení paměti dobovými dokumenty, které v nové perspektivně vyznívají náhle jinak: „V té době se mi zdálo, že mluvím dost rozmanitě, pokaždé jako bych říkal cosi nového. Nedávno, už po proslovu na Harvardu, mě napadlo si poslechnout ty pásky – a byl jsem ohromen, vždyť je to jedno a totéž!“ (Solženicyn 2003, 160).

Speciálním případem autobiografií literárně činných autorů je kritické hodnocení svých předchozích literárních pokusů. André Gide své staré texty s ironií zavrhuje: „Tyto verše, jejichž nabubřelost je mi dodnes nesnesitelná, zdály se mi v třinácti letech nejkrásnější na světě.“ „Chtěl jsem nedávno přečíst opět své dopisy; ale jejich tón je mi nesnesitelný a připadám si v nich odporný“ (Gide 1933, 116, 163). Podobně své první básně hodnotí Leiris: „V sešitě [...] nacházím také tyto řádky, které mi dnes samozřejmě připadají ubohé a hloupoučké“ (Leiris 1994, 123). Naopak Canetti své starší texty zavrhuje z jiného důvodu: „Když jsem tehdy sepisoval svoji obžalobu, ve větách tak násilnických, že se jich dnes lekám“ (Canetti 1996, 189). Ve všech těchto případech vystupuje do popředí ona autorova přítomnost, často explicitně zdůrazněna uvedením časového údaje, vztahujícího se k současnosti: „Z dnešního hlediska vidíme, že měl Procházka pravdu, vzpomeňme jen na proskribovaného romantika Viktora Huga“ (Karásek 1994, 26). „Teprve nyní, když tyto věci trochu hloub promyslím, chápu proč jsem se nikdy nedokázal dotknout mozku ani jiných vnitřností zvířete“ (Canetti 1995, 326).

U čtvrté, frazeologické roviny hlediska se v Uspenského koncepci jedná o plán řečové charakteristiky. Funkce hlediska jako kompozičního a významotvorného činitele se odráží přímo v charakteru užitých jazykových prostředků. Použití různých hledisek se tedy projevuje

i v užití různých pojmenování – autor využívá pro označení jedné a téže skutečnosti odlišné pozice, a pokud je čtenář dokáže odhalit a spojit s časoprostorovým hlediskem, má možnost určit formálně, zda autor v tom či onom momentu vyprávění nevyužívá hledisko jiné časové perspektivy. Může se stát, že se autor při psaní o vlastní minulosti a vzpomínání na ni (i nevědomky) přenesl do vzpomínané doby a použil jazykové prostředky pro ni charakteristické. Jedná se především o části autobiografie týkající se dětství: „Milenka bylo pro mne ještě tajemné slovo, s nímž jsem se často setkával v Corneillových tragédiích. Milenci se líbají a slibují si, že budou spát v jedné posteli (zvláštní zvyk: proč ne ve dvojposteli, jako já a maminka?)“ (Sartre 1965, 28). Slovo maminka odkazuje k dětské perspektivě, Sartre jinak o své matce mluví většinou jako o Anně-Marii. Nicméně přechod do dětské perspektivy je zde vědomý a vyznačený závorkou. Ivan Klíma při vzpomínání na začátek druhé světové války, kdy mu bylo sedm let, náhle přechází do jasně rozpoznatelné dětské dikce: „Německá vojska až neuvěřitelně rychle zabírala všechny ty barevné cancoury, co představovaly jednotlivé státy, které jsem se naučil bezvadně rozeznávat: [...], a ještě ke všemu se ničemný pacholek Hitler dohodl s jakýmsi Stalinem, který vládl Sovětskému svazu, že se jejich říše budou přátelit“ (Klíma 2009, 18).

Na této rovině by bylo možné využít i praktické aplikace teorie pozicionality, její analýzu konkrétních narativních vyjádření. Užití jazykové prostředky nejen určují změnu perspektivy v jednom textu, ale lze na jejich základě analyzovat, do jaké pozice se autor snaží situovat. Specifickým pojmenováním tak může být vyjádřena distance od určitého období a současný názor na tehdejší jednání. Toho je možné dosáhnout v první řadě jasným hodnocením situace. Sv. Augustinus se označuje pejorativně, aby dal jasně najevo současný názor na své tehdejší jednání: „A já ubožák jsem vzplanul, poddává se návalu své smyslnosti, opustiv Tebe...“ (Augustinus 2006, 47). Nepřípadnost tehdejšího myšlení adjektivně vyjadřuje Canetti: „Mně – jak jsem byl přepjatý – připadal jako vrah“ (Canetti 1995, 313). Hodnocení minulé situace se však může skrývat implicitně v jednom slově, v němž autor vyjadřuje ironický postoj. Radost, která neměla mít dlouhého trvání popisuje Solženicyn: „Uplynuly teprve dva týdny, co jsem byl otištěn, a líbáňky s T. ještě neskončily“ (Solženicyn 2001, 47). Rousseau se vyjadřuje o mladistvém vzplanutí: „Abychom zmírnili bolest, kterou u nás vyvolávalo odloučení, psali jsme si dopisy; pod jejichž patosem by pukaly skály“ (Rousseau 1978, 39). O kvalitě četby píše Sartre: „Hnusné hlouposti: hltal jsem je, aniž jsem jim valně rozuměl, a ještě ve dvaceti letech jsem jim věřil“ (Sartre 1965, 88). Expresivnějších hodnot nabývají vyjádření Stanislava Kostky Neumanna, v nichž jasně odsuzuje svou životní fázi ve společnosti Moderní Revue, která byla „vybraná literární

mezinárodní společnost, ve které si liboval Arnošt Procházka, amatér teoretické výstřednosti.“ „V těchto kulisách, do nichž jsem téměř denně vnášel ovzduší ‚Moderní Revue‘, v jejímž doupěti jsem byl stálým hostem a přes všecko zbožným vyznavačem, vznikla nejedna báseň z ‚Apostrof‘ a ‚Satanovy slávy‘“ (Neumann 1948, 78; 80). A jednoznačně hodnotí své angažování v komunistické mládežnické organizaci Sławomir Mrozek: „Nehrul jsem se do toho, abych se s někým držel za ruce a ještě abych zpíval tuhle písničku. Ale celá ta situace mě fascinovala. A tak já – starý dětinský kretén – to mi už bylo pětadvacet – jsem držel za ruce stejně dětinského Poláka a Polku, plavně jsem tančil a zpíval“ (Mrozek 2008, 183).

U mnohých autorů se v textu odráží vědomí jiné perspektivy, odstupu, který umožňuje pohlédnout na minulost jiným pohledem, než tehdy, když byl člověk „v ní“, když ji prožíval. Často ji zobrazují jako ptačí perspektivu nebo pohled z výšky, kterým mohou přehlédnout celou vzpomínanou oblast, vidět propojení mezi jednotlivými událostmi. „Vrchol života nabízí nezkreslený pohled na celou cestu od samého úpatí. Z ptačí perspektivy se dospělému muži jeví být nejplodnějším časem kupodivu nejsvízelnější léta sedmdesátá“ (Kohout 2005, 271). „Tou dobou jsem už vstoupil do marnotratné fáze citovosti a smyslnosti, která měla trvat deset let. Když se na ni dívám ze své nynější věže, vidím se v podobě stovky různých mladíků najednou, kteří všichni běhají za jednou proměnlivou dívkou“ (Nabokov 1998, 241). Na základě takto nastaveného pohledu, zaujetí této poučené perspektivy, autor pohlíží ze současné pozice na svou minulost.

Vyprávění v první osobě v minulém čase referuje nevyhnutelně k vypravěčově vlastní minulosti, k času, který chápeme jako dřívější – vzhledem k aktuálnímu okamžiku, v němž je text produkován. Autobiografie tak v celku představuje modelový případ vyprávění, jak jej popisuje klasická naratologie. Události, o nichž vypráví jsou charakterizovány trojicí: minulé – faktivní (známé, prokázané skutečnosti) – komplementivní (doběhly do konce) (Margolin 2008, 39). Takové vyprávění se koncentruje na to, co je ve světě příběhu již uskutečněné a završené, tedy na jednání či události, které jsou z perspektivy vyprávění již minulé. Jeden z hlavních motivů autobiografie je zachycení času, časových vztahů. Tak je tomu ku příkladu i u deníku, ale jeho temporalita je odlišná. Deníku jsou vyhrazeny události probíhající v současnosti psaní. Ačkoli jsou deníky většinou stejně jako autobiografie psány v minulém čase, události, které popisují, v momentě psaní obvykle dosud probíhají a nedospěly zatím k završení. Jak jsme ukázali výše, hraje přítomnost píšícího autora v autobiografii velkou roli, přesto se vztahováním k již proběhlým událostem od deníku liší, a to právě snahou o předložení završeného příběhu.

Pokud není příběh podán s určitou distancí, pak „[n]ahlížena zevnitř, z víru děje, je vyprávěná doména nutně zobrazena jako sled nekonfigurovaných jednotlivin, přičemž vlastní vyprávění se stává postupným vyjevováním toho, co se průběžně děje“ (Ibid., 54). Vyprávějíci není při své zakotvenosti v popisovaných situacích prozatím schopen říct, jaké budou důsledky událostí, jaké možnosti se budou aktualizovat. Referování o bezprostředních událostech se pak často omezuje na pouhý výčet, protože není možné určit jejich význam či hodnotu, jelikož toto „současné“ vyprávění nezná žádné završení. Malá distance od popisovaných událostí způsobuje nedostatek koherence příběhu: „Čím dále se ve vyprávění dostávám, tím méně mohu dbát pořádku a posloupnosti. Vzrušený zbytek života mi nedovolil, abych si události v hlavě uspořádal“ (Rousseau 1978, 513). Protože neznáme důsledky jednotlivých činů, nelze je zatím interpretovat jako chybu nebo správné rozhodnutí apod. Autobiografie by měla oproti deníku zakládat jiný vztah ke světu, k minulosti, protože autor už zná další vývoj a je schopen zhodnotit přínos a význam události. Autor má od vyprávěného ve srovnání s deníkem větší odstup, díky němuž může s oním nadhledem hodnotit a pojímat minulost jako celek s jistou koherencí a významem. Jedná se o narativní retrospekci, (re)konstrukci toho, co se událo. Vypravěč může interpretovat důležitost událostí, stejně tak jako vzájemné kauzální vztahy mezi nimi. Přesto se i v autobiografiích objevují příklady neukončeného vyprávění bez distance, přelévajícího se do aktuální přítomnosti píšícího autora. Benvenuto Cellini ve *Vlastním životopise (La Vita)* zaznamenává fakta, které ho trápí v době psaní a dosud nejsou vyřešeny, nemají ukončení: „Pan Antonio zemřel a dnes, kdy se blíží konec roku 1556, mám ještě dostat pět set skudů“ (Cellini 1976, 358). Takováto nezavršenost a otevřenost se týká i několika novějších českých autobiografií. Ivan Klíma svou autobiografii *Moje šílené století* sice ukončuje rokem 1989, ale čím víc se blíží současnosti, tím víc používá své tehdejší deníkové záznamy, navíc jsou jednotlivé kapitoly proloženy esejistickými úvahami, ve kterých se snaží vztáhnout dění v minulosti na dění současné. Dochází tak k tomu, že ačkoli jsou všechny vzpomínané události situovány do doby předpřevratové, objevují se v textu náhle zmínky o prohlášení al-Kájdy, teroristech v Beslanu, které jsou jako téma velmi ožehavé a nesou příznak žhavé přítomnosti. „Prvního března roku 2006 přinesla ČTK kratičkou zprávu: Asi pět tisíc dětí od osmi do dvanácti let se sešlo na demonstraci v pákistánském Karáči a vyzývalo k popravě autorů karikatur proroka Mohameda“ (Klíma 2009, 204). To srovnává s nacistickou a komunistickou propagandou k mladým, ale vnáší tím do textu nedořešené problémy přítomnosti. Vlasta Chramostová naopak rozebírá problémy každodenní existence:

Včera jsem si šla brzy lehnout a dobře jsem spala, rozhodnuta celý další den pracovat. A teď brečím a nejsem schopna potlačit lítost. Kvůli blbosti brečím. Jako kráva! Je mi líto, že Standa, který jel brzo ráno pro minerálky, schytl moji zlost. Šla jsem si zatopit v kotli ústředního topení, a jemu se zdálo, že je teplo a že jsem se zbláznila. Malér k nezastavení. Před dvěma dny jsem se dusili v Praze, nešlo spát, natož pracovat. (Chramostová 2003, 81)

D. Ž. Bor v autobiografii *Časobraní* propouští do textu stále více přítomnosti, neúměrně narůstá frekvence slova „dnes“, které se však vztahuje k událostem od sebe vzdálených několik let, ve kterých autobiografický text vznikl. „Dnes ráno, 20. 10. 1996, právě když jsem korigoval tuto vytištěnou stránku, ohlásil Radiožurnál, že zemřel básník J. P.“ „Dnes (21. 1. 1998) v jednu odpoledne měl přijít na kus řeči Honza Rous. [...] Druhý den odpoledne jsem se vydal na AVU za Vladimírem Kokoliou. [...] Po návratu domů mě nečekaně potěšil dopis z Kyjova od Jirky Veselského“ (D. Ž. Bor, 55; 286). I jasnou datací získává text spíše deníkový, než autobiografický charakter, stává se více každodenní reflexí než produktem vzpomínání. Neschopnost distance a psaní o nevyřešených sporech a neukončených událostech dosahuje bizarnějších rozměrů u Pavla Kohouta. Ten se v *Předběžné bilanci* (v knize *Můj život s Hitlerem, Stalinem a Havlem*) dostává až do úplné současnosti: „V Rakousku a po svém návratu do vlasti jsem volil vždycky sociální demokracii až do května 2010, kdy ta česká – za zpupné chování svých lídrů i zneuctění českého předsednictví Evropské unie – pro mě volitelná nebyla.“ O Václavu Klausovi píše: „Ochrániv Prahu před Kaplického blobem, jenž by děsil turisty zvyklé na sádrové trpaslíky, vrátil čest Vondráčkové, kterou znal z ilegality, v níž Kubišovou nikdy nezahlédl. [...] prezident SuperStar“ (Kohout 2011, 1661; 1667). S datem 1. dubna 2011 píše: „Mám to štěstí, že v poslední korektuře této knihy stíhám citovat ze svého Trilobita po zemětřesení v Japonsku, které dosud otrásá reaktory ve Fokušimě.“ A za významné a hodné zmínky považuje i takové změny, jako že na Sázavě „hasiči dostali novou vysoko zdvižnou plošinu“ (Ibid., 1725; 1733). Autobiografie se v těchto momentech stává pouhým časovým záznamem bez nároku na koherenci a celkový smysl. Na těchto příkladech je vidět, že autobiografie jako žánr potřebuje ukončení, které by vytvořilo produktivní distanci mezi píšícím „já“ a minulostí. „Teprve když člověk zestárne, začne dávat do souvislostí události vlastního života, oceňuje význam některých lidí a zamýšlí se nad historií míst, se kterými byly spjaty úseky osobního i národního života“ (Chramostová 2003, 101). Vzpomínání na minulost dodává autorovi odstup a umožňuje mu vzít v úvahu okolnosti tehdejšího dění. Zpětně vnímáme vnější rámec života, o kterém jsme v dětství neměli ponětí:

„Teprve dnes si uvědomuji, do jaké míry matčino trudné duševní rozpoložení a vnitřní napětí v rodině souvisely se smrtelnými rozpory v zemi“ (García Márquez 2003, 205).

Temporální forma autobiografie se ve své konvenční podobě zdá být v protikladu k experimentům moderního románu velmi konzervativní. Chronologická výstavba autobiografických narativů – naplňující podmínky „ideálního“ modelového narativu (viz výše) – může být někdy považována za zjednodušující komplexitu života; a na její úkor je oceňován asociativní narativ. Lineární kompozice se zdá redukovat různorodost života. Vilém Flusser v autobiografii *Bezedno* píše:

Chronologie popisuje události v časovém proudu, který plyne od minulosti k budoucnosti, a podél měřítka, které zaznamenává stejnotvárné jednotky (roky, dny, minuty). Tento popis ale falšuje paměť, pro niž vyplývají události z časového proudu pohybujícího se z přítomnosti do minulosti, a to podél měřítka, které je cejchováno přibližně logaritmicky, kdy tedy první minuty zabírají větší prostor než poslední roky. Chronologická metoda je tedy vhodná pro popis pasivity, protože zabudovává události do stále ještě běžné a všeobecně užívané přehlídky celku. (I když by problém chronologie mohl být vůbec rozhodující pro budoucí posthistorický dějepis a biografii.) Ale pro popis aktivity se chronologie nehodí. (Flusser 1998, 78)

Další část textu – „Dialogy“ – pak Flusser uspořádává uspořádává nikoli chronologicky, ale podle významu. Odmítnutí retrospektivního vyprávění je založeno na předpokladu, že skutečnost se skládá z pouhých více či méně nahodilých sledů momentálních událostí a stavů. Že „jsme vždy uprostřed dění, že náš proces poznání nejen neustále probíhá, ale je také fragmentární, že sestává ze sledu momentů s krajně nekompletními a často hypotetickými informacemi a že tento sled částečných letmých zahlédnutí nemůže být kognitivně sjednocen v smysluplný celek“ (Margolin 2008, 70). Na základě Ricoeurova konceptu *mimésis* a lidského předporozumění je však třeba uznat, že prožívání života jako posloupnosti událostí je implikováno v myšlence, že své porozumění životu koncipujeme narativně. „Even when autobiographical narrative seems to espouse some alternative to the principle of the chronological order, it is quite possible that it is informed by a distinctly temporal consciousness“ (Eakin 1985, 173). Zároveň však žádná autobiografie nestojí pouze na chronologické kompozici. I ta nejtradičnější někdy předběhne čas, někdy musí dodatečně vypovědět něco, co se stalo dříve, i přestože celkem vzato sleduje přesně běh svého života. Všechny texty autobiografií, ty nejklassičtější nevyjímaje, porušují jednoznačnou chronologii anticipací a retrospekci: „A přece i odtamtud vytrhl jsi jej mocnou a milosrdnou rukou

a naučil jsi ho, aby nedůvěřoval sobě, nýbrž Tobě. Ovšem mnohem později“ (Augustinus 2006, 170). Reflektované anticipace se objevují i u J. W. Goetha: „Proč bych zde neměl předběhnout dobu a přiznat se, že jsem později nepovolil dřív, než jsem získal výborný otisk tohoto listu.“ „A tak tedy chci také zde kvůli mnoha milým čtenářům předběhnout sám sebe, a protože nevím, zda se brzy dostanu k řeči, vyslovit něco, o čem jsem se přesvědčil až mnohem později“ (Goethe 1998, 536; 564).

U Jeana Jacquese Rousseaua se objevuje anticipace hned na jedné z prvních stránek: „Za čtyřicet let poté, co ji ztratil, zemřel v náručí druhé ženy, ale se jménem první ženy na rtech a s jejím obrazem v hloubi srdce“ (Rousseau 1978, 21). Retrospektiva často slouží k doplnění informací, v předchozím textu vynechaných: „O tom, jak jsem tenkrát měl ještě k vlastenectví daleko, udělá si čtenář představu podle jednoho velice vážného činu, který mám na svědomí. Zapomněl jsem o něm mluvit na pravém místě, ale nesmí být opominut“ (Ibid., 189). Benvenuto Cellini zpětně označuje informaci o narození dcery za anticipaci: „Pracoval jsem horlivě na zakázkách a značně jsem v díle pokročil. [...] Třebaže jsem vyprávěl o zrození mé dcerušky v roce 1544, blížil se tehdy teprve konec roku 1543, ale hodila se mi zmínka o mé dceři právě teď, abych nemusel později přerušovat líčení důležitějších událostí. A proto o ní už pomlčím, dokud nepřijde čas“ (Cellini 1976, 285).

Lineární chronologická organizace narativu je konvencí. Není vyžadována charakterem skutečnosti. Ale stejně tak platí, že převládající chronologické uspořádání narativu v autobiografii vypovídá o jeho statusu archetypální formy lidského prožívání času (Eakin 1985, 174). Následnost událostí vnáší do našich životů řád. Tuto lidskou potřebu reflektuje Ulrich v románu *Muž bez vlastností* (*Der Mann ohne Eigenschaften*) Roberta Musila:

Onen prostý pořádek, který spočívá v tom, že je možno říci: „Poté, když se událo toto, přihodilo se ono!“ Co nás uklidňuje, je prostá posloupnost, zobrazení úchvatné mnohotvárnosti života v jedné dimenzi, jak by řekl matematik; navlékání všeho toho, co se událo v prostoru a čase, na jednu nit, právě na onu proslulou „nit vyprávění“, z níž se teď také stává nit života. (Musil 1980, 586)

„Einen Akt gelungener Selbstfindung hat der vollbracht, der seine Lebenserinnerungen mit der chronologischen Ordnung zur Deckung bringt. Konstruktives Trick? Nein, Gesetz des Lebens“ (Lange 2008, 7). Privilegovaná pozice retrospektivního vyprávění je motivována základní lidskou touhou po završení, touhou po určitosti, totalizujícím významu a celkové soudržnosti. Jak však uchopit vlastní život v celku, když neustále během psaní pokračuje?

XV. Schéma konverze

Jak již bylo řečeno, aby příběh nesl určitý význam, musí být završen, musí mít konec (viz kapitola VII). Autor se snaží vytvořit příběh, který bude mít smysl, a takový příběh musí být uzavřen. Je ale zřejmé, že autor autobiografie nikdy nedosáhne ideálu – zobrazit celý svůj život. Autobiografie tedy nemají žádný životem daný konec, kromě autorovy smrti. To je jediná životní událost, která bude v autobiografii vždy chybět. Mohou skončit kdykoli, jelikož jsou vyjádřením autobiografického aktu, pozice píšícího. Biografovi, který popisuje život někoho jiného, je umožněno vystavět vyprávění tak, aby bylo ukončeno smrtí hlavního protagonisty. Smrt vylučuje tu „hrozivou“ možnost, že život přidá k jeho osudu další události, které by význam života předcházejícího proměnily. Vidět svůj život v celku, ukončený smrtí, je autobiografovi zapovězeno. Protože se život ve svém tvaru i možném smyslu odhaluje, teprve je-li završen, je s životopisem, který si hodlá dělat nárok na úplnost, třeba vyčkat smrti toho, o němž pojednává. Autobiografie za tak ideálních okolností vznikat nemohou. Pisatel vlastního životopisu se může ideálnímu stanovišti nanejvýš přiblížit, protože píše stále ještě v době, kdy se může cokoli přihodit.

Vědomí, že konečné a finální uchopení celého života je možné až po smrti, reflektují i sami autoři autobiografií. Distance, která se mezi píšícím „já“ a „já“ minulým vytváří může takovou smrt v mnohém připomínat, jak reflektuje i Roland Barthes: „I am speaking about myself as though I were more or less dead“ (cit. dle Burke 1998, 58). Píšící autor vzpomíná na svůj minulý život tváří tvář smrti. Nemůže prožít svou smrt, ale může ji anticipovat a na základě předpokladu tohoto ukončení pohlížet zpět na svůj život: „I cannot experience death, the closure of my story, in advance, but I can take prospectively retrospective view of my whole life“ (Polkinghorne 1991, 145). Vypravěči autobiografií se často pokoušejí nastavit určitý pohled na sebe sama jako na mrtvého. André Gide pojmenoval svou autobiografii *Zemři a živ budeš* (*Si le grain ne meurt*) – vyjadřuje tak smrt starého „já“ a jeho vzkříšení v textu. Název autobiografie George Taboriho – *Autodafé* – odkazuje k upalování kacířů na hranici či pálení kacířských knih. Elias Canetti v pasáži o posmrtných maskách – „To poslední před rozpadem: jako by člověk ještě jednou přijal všechno, čím může být, a dal svolení k této poslední prezentaci“ (Canetti 1996, 278) – jako by vystihl i podstatu autobiografie. A samotný zážitek smrti může být impulsem k sepsání autobiografie. Ruth Klügerová popisuje nehodu, v níž utrpěla zranění hlavy a ztratila velkou část svých vzpomínek.

U počítačů existuje program „unerase“. Vymazaný text je možno znovu vyvolat, protože elektronické impulsy se ještě nacházejí na pevném disku nebo na disketě, dokud se na ně nenapiše nový text. Prvního června následujícího roku jsem se vrátila do svého göttingenského bytu a začala psát tyto vzpomínky; a při probuzení jednoho brzkého rána se ta nehoda zase objevila, celá ta scéna, prudký náraz, scéna se chce zase vytratit po způsobu snů, když je zaplaší světlo. (Klügerová 1997, 255)

Autor, který „přežil svou vlastní smrt“, má pocit, že vypráví už z jiného břehu, že prošel zkušeností, která ho oddělila od minulosti. Jako vznik nové osoby s jiným jménem ji zachycuje Sławomir Mrozek:

Nečekaně mi „na pomoc“ přišla afázie. Zapůsobila na mne jako sebevražda, která se nepovedla, ale zanechala nepatrné stopy, které už nejde odstranit. Ale já, poté, co jsem změnil jméno a podepisuji se „Baltazar“, se otevřeně přiznávám ke své nedokonalosti. Od té doby mě nelze chválit ani hanit za nic, co jsem napsal před afázií, protože tamten člověk už neexistuje. (Mrozek 2008, 246)

Dochází k jednoznačnému předělu. Mezi současným životem píšícího „já“ a jeho minulostí leží skoro nepřekonatelná hranice. I přesto se do textu promítá autorův momentální postoj a může dojít k dalším událostem, které jeho život ovlivní.

Smysl života může být určen teprve, je-li završen. To reflektuje i román brazilského spisovatele Machada de Assis *Posmrtné paměti Bráse Cubase (Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 1880). Jsou věnovány „[č]ervu, jenž první okusil vystydlé maso mé mrtvolý“ (de Assis 1996, 23). Jejich kompozice odpovídá autobiografii, ale psané už mrtvým autorem:

Nějakou dobu jsem váhal, zda začít tyhle paměti od počátku či od konce, to znamená, zda nejprve vyličit své zrození, anebo svou smrt. Začít zrozením bylo by podle všeho obvyklejší, jsou tu však dvě okolnosti, které mne přiměly k přijetí postupu odlišného: jednak to, že já vlastně nejsem zesnulý spisovatel, ale spisující zesnulý, jemuž se hrob stal druhou kolébkou; a potom, vyprávění se tak stane svěžejším a šarmantějším. (Ibid., 23)

Celý protagonistův život lze pak vyprávět prizmatem této již proběhlé smrti – která příznačně není nijak velkolepá: „Zemřel jsem na zápal plic [...], znenadání mě ofoukl průvan; vbrzku jsem onemocněl a neléčil se“ (Ibid., 25; 29). Žádný okamžik lidského života nepostihuje tak

výrazně zásadní rozdíl mezi faktuální literaturou a fikcí než smrt a umírání. Fikce je totiž schopna vyjádřit zkušenost, kterou „přirozeným“ diskurzem nelze žádným způsobem, pomocí žádné formy vystihnout. Paul de Man právě v této nemožnosti dosáhnout celku vidí charakteristiku autobiografie: „The interest of autobiography [...] is not that it reveals reliable self-knowledge – it does not – but that it demonstrates in a striking way the impossibility of closure and of totalization“ (de Man 1979, 922). Autor nemůže ve vyprávění vyličit svou smrt, ale musí ukončit vyprávěný příběh. I místo, odkud Bras Cubas píše, není skutečným záhrobím, ale jen dalším stupněm odstupu, který si autor drží od „já“, o kterém vypráví.

Pokud má vypravěč od činností a událostí časový odstup, může je zkoumat jako celek. Ukončené retrospektivní vyprávění může poznávat kauzální roli, již událost v daném příběhu hraje, její význam pro dřívější a pozdější situace, její konečný dopad a účinek a její místo v celkovém běhu událostí jako příspěvek k němu. Časová distance napomáhá rozpoznat to zásadní, od nedůležitého. Zpětný pohled nám umožňuje odhalovat v minulosti logický vývoj.¹⁰² Paul Valéry o této perspektivě píše:

Ich weiß nicht, ob man jemals versucht hat, eine Biographie zu schreiben, indem man sich jeden Augenblick bemüht, genausowenig über den nächsten Augenblick zu wissen, wie der Held es Werkes selbst in dem entsprechenden Augenblick seiner Laufbahn darüber wußte. Das heißt indem man in jedem Augenblick den Zufall wieder einsetzt, anstatt eine logische Reihenfolge, die man zusammenfassen kann, und eine Kausalität, die sich in eine Formel bringen läßt, herzustellen. (cit. dle Gusdorf 1980, 138)

To, co jsme v přítomnosti zažívali jako náhodu, zpětně rozpoznáváme jako logické vyústění. Z pozice píšícího „já“ může autor poukázat na to, jaké vyústění události měly: „Začátkem roku 1962 se opravdu nedalo předvídat, jakými cestami chce docílit úspěchu a zdali se mu to povede. Ale léta plynula a dnes víme, že Tvardovskij otiskl Děnisoviče s jedenáctiměsíčním zpožděním, a teď by bylo snadné vyčítat mu, že nepospíchal a neúnosně vydání protahoval“ (Solženicyn 2001, 30). „Dnes, s odstupem času, se to jeví jako krátkozraké, ale kdo tehdy mohl předpokládat, že hesla: rovnost! volnost! bratrství! jsou slova, která se v časném světě nikdy nenaplnují?“ (Bor 2010, 42). Z pohledu toho, kdo ví, jak která událost dopadla je možné

¹⁰² Srov. „Historický proces z tohoto pohledu připomíná spíše nějaký sportovní zápas, jehož výsledek je nepředvídatelný předem, ovšem retrospektivně pochopitelný. Historik vysvětluje dané historické procesy podobným způsobem, jakým postupuje sportovní novinář, tj. píše o nich, až když hra skončila. Odhalením prvků dokončené hry, jejich uspořádáním do časové osnovy a umožněním, aby se postupně rozvinuly před očima čtenáře, historik činí jejich artikulaci ‚vůbec sledovatelnou‘, a to způsobem, jakým ji sledovat nešlo v době, kdy se tyto události skutečně staly“ (White 2010, 75).

usuzovat, jaké důvody k tomu vedly a může podat vysvětlení tehdy nepochopitelných událostí: „Často jsem si kladla otázku, jaký byl smysl a důvod oněch návalů vzteku. Domnívám se, že je zčásti lze vysvětlit horečnou vitalitou a také zálibou v krajnostech“ (de Beauvoir 1969 13).

„Já“ v minulé situaci se jeví jako nevědomé, které nedokázalo odhadnout vývoj situace, který byl v té chvíli již daný: „Jevtuško byl tehdy (ještě to nevěděl) na samém vrcholu své hřímající role a slávy“ (Solženicyn 2001, 59). „Tehdy jsem ještě netušil, že potkám další alchymisty z různých konců světa. Kdo mohl vědět, že bolševik zajde na úbytě“ (Bor 2010, 255). „V těchto spíš tíživých než povznášejících okamžicích jsem netušil, že mne tak zcela blízko očekává cit nejněžnější a nejkrásnější“ (Goethe 1998, 455). Tato neznalost budoucnosti, zapuštěná v popisované situaci, může být od minulosti samé textově oddělena: „V zákulisí jsem se prvně (a naposledy) setkal s Milošem Zemanem (tehdy jsme ani on, ani já netušili, že se několik let nato stane předsedou vlády) a stručně jsem si pověděli, co asi budeme říkat“ (Klíma 2010, 356).

Informovanost dodává autorovi zpětný pohled a distanci od tehdy náraz a nečekaně probíhajících událostí: „Z dnešního pohledu je jasné, že se tehdy ocitl tvář tvář zlu, číhajícímu všude a vždy těsně pod povrchem. Ale dívat se na ty věci z odstupů nebylo tehdy možné“ (Flusser 1998, 22). Do popředí se dostává časovost jednotlivých perspektiv: „Tady a teď (1973 ve Francii) se jeví ono tam a tenkrát (1945 v São Paulu) jako předmět pozorování. Pozorující Já tady a teď udržuje od onoho Já tam a tenkrát odstup, a tehdejší Já udržuje odstup od onoho třetího Já, které se snažilo zařadit se do poválečného São Paula“ (Ibid., 51). Svěbytné užití času při popisu takové situace a odstupů se nachází u Jiřího Karáska ze Lvovic: „Netušil jsem ovšem tehdy, že sám kdysi budu autorem básní Sodoma, jež budou také konfiskovány, a že mi stejně bude hrozit vězení, jemuž jsem pak jenom ušel amnestií“ (Karásek 1994, 130).

Neznalost příštího vývoje je zvýrazněna, pokud se jedná o události a epizody, radikálně měnící celý autorův předchozí život: „A tak jsme po představení naposledy před prázdninami poseděli při víně s tvůrci inscenace té severské hry a netušili jsme, že s Jiřinou Štěpničkou se loučíme – navždy“ (Chramostová 2003, 115). „Když jsem se vracel do Paříže, nevěděl jsem, že už 13. prosince 1981 čeká Polsko výjimečný stav“ (Mrožek 2008, 11). Nemožností vytušit příští vývoj je také naznačena překvapivost a neodhadnutelnost tohoto vyústění: „V Mnichově taky krásně zrežiruje psí hru Jeleny Mašínové; ani hvězdy nemohly tušit, že bude v témže životě českým ministrem kultury“ (Kohout 2006, 140). Je však možné narazit i na příklady nezaporného užití sloves, značících vědomí budoucnosti: „Vot zapomni (tohle si zapamatuj),“ říkala záhadně, když mě upozorňovala na tu nebo onu věc ve Vyře, kterou

milovala. [...] Jako by tušila, že hmatatelná část jejího světa za pár let zanikne“ (Nabokov 1998, 38).

Pražské Národní divadlo prožívalo slavnou éru, vrcholily zkoušky na Hamleta, ale K. H. Hilar ani Eduard Kohout asi netušili, že tohle jejich představení bude jednou patřit k legendám českého činoherního divadelnictví. Když měli 24. listopadu 1926 premiéru, já už asi týden čurala do plenek a křičela, co hrdlo stačilo. Asi jsem věděla, že musím hned od začátku cvičit hlas pro druhou galerii onoho divadla, i když jsem ho tam měla uplatnit až za pětadesát let. (Chramostová 2003, 23)

Nezáporný tvar je však použit pouze s nadsázkou. Ve všech případech je jasné, že protagonisté a postavy příběhu další vývoj a vyústění tehdy tušit nemohli. Takové konstrukce mají funkci implicitních anticipací¹⁰³, které poukazují do budoucnosti, avšak nejsou autorem hlášeny a reflektovány. O minulosti uvažujeme rozdílně, podle oblasti našeho zájmu, podle situace, v níž se právě nacházíme a vidíme minulost jako sled událostí, které nás dovedly do naší současné pozice. Autor nemůže do vyprávění v autobiografii zahrnout vše, co se mu přihodilo, co se událo, ale soustředí se především na to, co bylo relevantní pro výsledek, což je v jeho životním příběhu jeho prozatímní současná situace, ze které příběh píše. Zaměřuje se na tak na body obratu vlastní existence, které jsou dány nejen působením vnějšího světa, ale také vnitřní proměnou, zráním. Nachází v minulosti události, které ho tvarovaly, díky nimž se stával tím, kým je nyní.

Jsou to nejružnější zásadní přelomy v životě, které ukončují jednu fázi a začínají další. Jsou vyústěním vývoje, které započiná odlišnou etapu, jsou to konce a počátky. Může to být i životní zlom daný společenskými normami, dosažení určitého věku rituálně zvýznamněné. Zvláště významné jsou formující události a rozhodnutí v dětství a adolescenci. Každý mladý člověk si musí nalézt svou vlastní perspektivu a směřování, osamostatnit se od předem daných názorů a převzít zodpovědnost za své činy. Také z toho důvodu je legitimní hovořit o autobiografiích dětství (viz kapitola VII) – v době, kterou zobrazují se člověk nejvíce proměňuje a získává nejvíce charakterových vlastností, které jsou mu vlastní v dalším běhu života. Přejít od dětství či mládí do dospělosti je jedna z nejvýznamnějších životních změn, která může být zpětně viděna jako zásadní pro zaujetí pozice, kterou jedinec později zastává. Předěl znamená přechod do světa dospělých a jasnou změnu místa. To dovoluje o dětství a mládí hovořit z vnější perspektivy vědouceho dospělého a podřídí toto období totalizujícímu

¹⁰³ Genette takový typ achrononie označuje jako úplná vnitřní prolepse (Genette 2003, 488).

pohledu. Proto je také dětství vnímáno jako radikálně oddělené od naší přítomnosti, mezi vzpomínajícím „já“ a „já“-dítětem leží právě tato velká proměna, která určila místo, ze kterého dospělý vzpomíná.

Aby se člověk mohl vztahovat k minulosti, musí si ji jako takovou uvědomit. Minulost, o které se vypráví, musí být pocíťovaná právě jako minulost, jako minulost odlišná od přítomnosti. To předpokládá, že minulost vykazuje určitou diferenci vůči „dnešku“. Ke vzniku minulosti, tedy k (re)konstruktivnímu vzpomínání na předcházející události může vést každý hlubší zlom kontinuity. Pokud vnímáme určitou událost jako významný předěl v životě, pocítujeme ji taky jako hraniční a dělicí naši minulost na „před“ a „potom“. Minulost je chápána jako něco odlišného od současnosti, je světem, od něhož jsme odříznuti. Náš vztah k minulosti je tedy „nikoli retrospektivní kontinuita, nýbrž demonstrace diskontinuity“ (Nora 1996, 52). A vědomí minulosti v textu vzniká právě na základě reflektovaných změn, životních zlomů.

Sehen heißt zugleich gesehen werden, Beobachter ist zugleich Beobachtete, und gerade diese Reflexivität des Blicks ist es, die jeden Raum zum Zeichenraum umordnet [...]. Wie die immanente Wiederholung der Beschreibung ihrer mimetischen, abbildenden Oberfläche in einem uneinholbaren Abstand vorausläuft, so erscheint das Ich nur unter der Bedingung der Vergangenheit, in seiner Brechung und Doppelung des Protagonisten, der sich im fremden wie im eignen Blick „verändert“. (Vogl 1994, 748)

Lidé, kteří vzpomínají na minulost, jsou už jinými, než byli ti, kteří danou událost prožili: „Napsal jsem okamžitě Démanty noci. Je blbé říkat, že měly úspěch, ale už je to dlouho, že to skoro můžu říct. Měly úspěch. Už jsem někdo jiný“ (Lustig 2009, 117). Kvůli těmto životním předělům, které jsou jako takové reflektovány, vnímá člověk vzdálenější vzpomínky tak, jako kdyby dané události pozoroval nějaký nezúčastněný divák (tedy jako kdyby se díval sám na sebe), zatímco čerstvější události si pamatujeme prostřednictvím svého pohledu v daném časovém okamžiku (Stuart-Hamilton 1999, 109). „Moje nejstarší vzpomínky se týkají vesnické usedlosti, kde vidím sebe, asi tříletého, se svou babičkou“ (Mrožek 2008, 53). „Abych některé své dětské vzpomínky správně rozestavil v čase, musím se řídit kometami a zatměními po způsobu historiků sledujících zlomky ság. Avšak jindy se chronologie skládá sama. Vidím se například, jak lezu po mokrých černých skalách na břehu moře“ (Nabokov 1998, 24).

Vědomí významnosti těchto předělů pro další vývoj vede i k tomu, že autoři v textu autobiografie uvažují, jak by se jejich život mohl vyvíjet, kdyby se tato událost vyvíjela jinak. I retrospektivní vyprávění pak zobrazuje kontrafakta, nerealizované životní možnosti. Explicitně zmíněné to, co se neuskutečnilo, neodehrálo, tak v souvislosti s realizovaným příběhem získává na významu. Vzbuzuje představu, že to, co se nestalo, „bylo přesto v jistém okamžiku možností a mohlo být, kdyby se věci sešly jinak, součástí reality světa příběhu“ (Margolin 2008, 48). Neuskutečněné možnosti jsou často vyjádřeny též prostřednictvím kontrafaktuálů typu „kdyby..., pak by“. Takto zvýznamněný moment života je následně považován za rozhodující pro další život a podmínkou pro jeho další směřování.

Než se oddám osudnosti svého údělu, budiž mi dovoleno obrátit na chvíli zrak k tomu údělu, který mě očekával, kdyby se bylo všechno vyvíjelo normálně a kdybych padl do rukou lepšího mistra. [...] Byl bych strávil v lůně svého náboženství, své vlasti, své rodiny a přátel život poklidný a příjemný, takový, jaký potřebovala má povaha, při nevzrušené práci podle mého vkusu a ve vyrovnané společnosti podle mého vkusu. (Rousseau 1978, 50)

Jsou to imaginativní součásti faktuálního textu, také však ohlášené jako pouhé představy. Pokud by se tyto představy ve skutečnosti uskutečnily, vyžadovalo by vyprávění jiný příběh – jinou zápletku, protože jeho představitelem by byl i jiný člověk. To, co předcházelo danému bodu obratu, je vnímáno jako v něčem odlišné od přítomného stavu. Oddělují tehdejší „já“ od „já“ situovaného v současnosti a způsobují distanci potřebnou k vzpomínání a konstruování minulosti. Může se stát, že autor tento bod obratu hledá až během psaní, retrospektivní pohled přechází v aktuální sebeanalýzu, ústící v odhalení vlastního místa na základě poznání odlišnosti minulosti od přítomnosti. A přítomnost je v tomto případě časová oblast, situovaná v životě za momentem obratu, jedno jak je od něho vzdálený. Za tímto bodem je člověk takovým, jakým se oním předělem stal.

Jak již bylo několikrát zdůrazněno, různá „já“ nezůstávají izolovaná v minulosti, jak byla opouštěna při hledání správného místa, ale jsou propojena příběhem, narativní identitou. Musí dojít k jejich splynutí, k momentu zhodnocení významu minulosti pro přítomnost. Její hodnota spočívá v přípravě minulého „já“, aby se mohlo v budoucnu stát „já“ přítomným. Autor hledá své místo na základě minulosti – klade si otázku, co se muselo stát, aby byl tam, kde je v době psaní textu. Dochází tak k dodatečné psychologické racionalizaci, uvědomování si některých epizod jako jasných příznaků následného vývoje. Zpětně jsou události viděny jinak. To, co se zdálo obyčejnou a nedůležitou součástí dětství či mládí, je z pozice dospělého

náhle viděno jako předzvěst: „Uvažuji-li o tom ale nyní důkladněji, nalézám zde zárodek onoho podceňování, ba pohrdání publikem, jež mne provázely po dlouhou dobu mého života a až pozdě se pod vlivem rozvahy a vzdělání dostaly do jisté rovnováhy“ (Goethe 1998, 37). „Teď si říkám, že to nebyly jen dětské rošťárny, jak si někdo mohl myslet, nýbrž zárodečné postupy budoucího vypravěče, jenž chtěl, aby skutečnost byla zábavnější a srozumitelnější“ (García Márquez 2003, 77). Je třeba, aby autor ukázal, jak se z postavy, o které hovoří, stal autor, jehož knihu nyní držíme v ruce.

Retrospektivní temporální situování narativního aktu a završení příběhu v určitém momentu umožňují konfigurovat jednotlivé události tak, že je vymezen jejich význam i důležitost pro pozdější vývoj děje. Život je v každé chvíli možné prezentovat jako relativně uzavřený tvar, autobiografii je možné ukončit v jakémkoli momentu, protože stále bude do popředí vystupovat autobiografický akt vedený z přítomnosti. Nedostupností smrti jako uspokojivého rozuzlení zapřičiňuje potřebu jiného rozuzlení. Autor „[m]usí tedy nalézt jiné klidné místo, na němž by jeho vyprávění spočinulo“ (Scholes – Kellogg 2002, 210). Pokud má autobiografie svou zápletku uzavřít esteticky uspokojivým způsobem, musí předložit jiný závěr, který bude chápán jako vyústění. Tím je okamžik, kdy si autor uvědomí své „já“, reflektuje svou pozici ve světě a „přijme své poslání“ (Ibid., 211). Vyprávění Jeana Jacquese Rousseaua dosahuje vrcholu v osmé knize, kdy si autor všimá oznámení v časopisu *Mercur de France* o ceně vypsané dijonskou akademií:

V okamžiku, kdy jsem tuto otázku přečetl, spatřil jsem nový vesmír a stal jsem se jiným člověkem. Ačkoli jsem si dodnes uchoval živou vzpomínku na dojem, který ve mně ta četba vzbudila, podrobnosti se mi z paměti vytratily [...] vzpomínám si docela zřetelně, že jsem byl po příchodu do Vincennes tak rozechvěn, až jsem byl blízek třetění. [...] Celý zbytek mého života a mých neštěstí byl následkem onoho chvilkového poblouznění. (Rousseau 1978, 295)

Tyto přelomové životní momenty či body obratu obvykle implikují změnu životní pozice, sebeuvědomění. Jsou to „malé konce“, které ukončují určitou životní etapu a zahajují novou, a rozdělují tak život na „před“ a „po“. „Ale je na čase, abych už přistoupil k velkému zvratu, který nastal v mém osudu, ke katastrofě, která rozdělila můj život na dvě odlišné části“ (Ibid., 395). Vyprávění o identitě jednotlivce ve formě takto zmnožených pozic subjektu nemohou být nikdy kontinuální, bez proměny perspektivy, když je vývoj „nové“ pozice spojen s tím, že stará musí být radikálně modifikovaná. Dochází k transformaci, přeměně subjektu, která je zobrazena už v kanonické autobiografii sv. Augustina. Tam je jednoznačné oddělení minulosti

vyjádřeno zkušeností konverze, která v teologickém smyslu znamená oddělení od hříšného „já“ a nalezení správné cesty.

Zopakujme již několikrát zmíněnou tezi, že smysl života člověka je odhalen až v jeho smrti; aby bylo možné něčí příběh vyprávět, musí být ukončen. Konverze představuje tedy nejen záležitost konfesní, ale také předpoklad vypravovatelnosti dosavadního života. Autobiograf je představen jako někdo, kdo přežil svou smrt, analogicky podle příběhu Šavla obráceného na Pavla (Sk 9.1–19) je konverze pojímána jako smrt a vzkříšení. Dochází k distanci od špatného „já“. Vypravěč zpravuje o vlastním jedinečném zážitku, představující výrazný životní předěl. Vyprávění o konverzi ukazuje, jak se subjekt stal odlišným, než jakým byl dříve, bývalé „já“ je popřeno ve prospěch „já“ po konverzi.

Sv. Augustinus je chápán jako zakladatel moderní autobiografie. Dodnes slouží jako paradigma jakékoli sebereprezentace v retrospektivní literární struktuře a jeho vlastní příběh je čten především jako příběh konverze. V literární vědě slouží jeho *Vyznání*¹⁰⁴ jako modelový příklad uzavřeného textu. Díky vyvrcholení textu v události konverze je autorovi umožněno „sein Leben als ein Ganzes zu sehen, unter den Zufällen des Lebens die eine unteilbare Person aufzufinden“ (Pascal 1965, 36) a tím utvrdit integritu svého života. Podle Roye Pascala jsou *Vyznání* prvním autobiografickým textem, který uzavřeností své formy zobrazuje život individua jako koherentní celek (Ibid., 23). Konverze řeší problém, na nějž narazí každý autor autobiografie, který usiluje o zobrazení vlastního příběhu jako jednotného. Je třeba nalézt jiný završující bod namísto smrti, která je textovému zobrazení v autobiografii odepřena. Bod, který by mu umožnil zaujmout adekvátní perspektivu vůči vlastnímu životu. Takový bod musí autobiograf sám určit; není životem daný, protože píšící autor je vždy konfrontován s probíhajícím životem, který není uzavřen a budoucnost je pro něj otevřená a samotný akt textového osmyslnění života v autobiografii je součástí života. „Es gibt für ihn keine natürliche, biologisch vorgegebene Position, die es ihm erlaubt, sein Leben als Totalität zu erfassen. Es bleibt dem Autobiographen daher keine andere Möglichkeit, als sich einen derartigen Standpunkt mit künstlichen Mitteln zu schaffen“ (Moser 2006, 423). Autor autobiografie musí vytvořit falešný konec, aby mohl svůj dosavadní život v autobiografii narativně uchopit. A konverze představuje (falešný) závěr par excellence. Označuje „smrt“ či zavržení starého „já“ v životě. Příběh o konverzi umožňuje „sein Leben noch im Leben selbst zu Ende bringen“ (Ibid., 425), a to ve formě uzavřeného vyprávění. Konverze jako zřetelný životní přelom nese nejen teologickou, ale také naratologickou funkci.

¹⁰⁴ Je třeba podotknout, že v teorii autobiografie je zohledňována v zásadě pouze jejich čistě narativní část od první do deváté knihy.

Schéma konverze zaručuje formální uzavřenost autobiografického sebezobrazení a integritu zobrazeného subjektu. Je možné ho aplikovat i na prožitky sekulárního charakteru, odrážející se v autobiografických textech a nesoucí stejnou funkci jako konverze u sv. Augustina, tedy funkci životního předělu. Augustinus oddělil „já“, které mluví, od minulého „já“, respektive od minulých „já“. Všechno, co se stalo v autobiografii, se stalo minulému „já“. Pokud hovoří o spáchaných hříších, může vždy podotknout: „It was not I who did that, but an earlier self“ (Parfit 1971, 25). Toto téma je obsaženo v každé autobiografii: „já“-protagonista „umírá“ při konverzi, aby bylo vzkříšeno jako „já“-vypravěč a autor. „Conversion implies the death of the self as character and the resurrection of the self as author“ (Freccero 1986, 16). Konverze spočívá v odloučení hříšného „já“ od toho, kdo je již napraven. Toto odloučení zakládá možnost jakéhokoli sebevyjádření, sebeportetování v textu, rozlišení mezi „já“ subjektem a objektem. To, co je v křesťanském náhledu cesta od hříšníka ke svatému, se odráží v sekularizované podobě ve struktuře autobiografie. „Every narrative of the self is the story of a conversion“ (Freccero 1986, 18). Sv. Augustinus je chápán jako objevitel základní výstavby textu autobiografie. Schéma konverze může představovat logický předpoklad koherence příběhu. Umožňuje reduplikaci „já“, oddělení „já“, které vypráví příběh, od „já“, o němž se vypráví. Určitý životní předěl je předpokladem distance, a tedy rozlišení mezi „já“ jako protagonistou a „já“ jako vypravěčem, mezi minulostí a přítomností. Struktura autobiografie takovéto oddělení minulého „já“ od „já“ přítomného, která jsou v běžném žití neustále propojena, vyžaduje. Vyprávět o minulém „já“ jako o minulém, tedy vzpomínaném lze pouze díky bod obratu: „Autobiographical self-construction thus requires self-distancing; it is a ‚second reading‘ of experience“ (Brockmeier – Freeman 2001, 80). Takovéto body obratu, které proměňují životní schéma, se nacházejí ve většině autobiografií a scéna z milánské zahrady vystupuje jako pra-scéna autobiografické konstituce subjektu (Moser 2006, 423). Zážitek proměny „já“ stojí ve strukturním centru autobiografie. „Já“ autobiografického diskurzu má dvojí referenci – k „já“ přítomnosti a „já“ jakéhokoli momentu minulosti. Vždy zde existuje dialektický vztah mezi autobiografickým vypravěčem v přítomnosti, v aktu vyprávění, a postavou jeho dřívějšího „já“. Zobrazením konverze či jiného životního obratu zpravuje autor o hledání a nalezení cesty k sobě samému.

Na místo biologické smrti stojí „malá smrt“, předěl v životě, která umožňuje celistvý pohled na uzavřené časové období. Augustinus napsal napřed devět knih *Vyznání*, které byly hojně čteny. Povzbuzen jejich dobrým přijetím napsal čtyři knihy zbývající, zjevně odlišné od prvních devíti. Ty jsou psány z pozice hipponského biskupa, jímž se stal. O tomto období už nevypráví dramatický příběh, protože představuje situaci, do níž se dostal svou konverzí. To,

o čem vypráví, je retrospektivní analýza vlastního hříšného jednání a motivací, jež mohly být předpokladem rozhodnutí, které k obrácení vedlo. Obrácený získává distanci od minulého způsobu života, a tím i „Überblick über sein vergangenes Leben, den er früher nicht hatte“ (Ibid., 426). Konverze dává Augustinovy do rukou prostředek, jak nově porozumět svému dosavadnímu životu. V opozici k pohledu zaslepenému hříchem je nová perspektiva vnímána jako „konečně ta správná“ a na jejím základě je zpětně nahlíženo předcházející jednání jako hříšné. Je třeba přehodnotit předchozí jednání a smýšlení, podrobit život revizi. Ve snaze poukázat na význam události v milánské zahradě konstruuje příběh, ve kterém předkládá obraz minulosti, ve které je možno nalézt znaky směřování k přítomnosti. Ukazuje konverzi ne jako náhlý a překvapivý zlom, ale jako něco, co bylo dlouho připravováno. Dramaticky popisuje a rozebírá mezidobí, kdy již nebyl hříšným pohanem, ale stále ještě plně nepřijal křesťanskou víru, a vyznačuje jednotlivé stupně, které ke konverzi nakonec vedly. Narativem se propojují „já“, která se zdála být změnou životní pozice nenávratně oddělena.

Podstatné je, že si autor uvědomuje zásadní roli krize a jejího vyústění ve svém životě. A že přijímá nový náhled na řád a význam života, podmíněný zážitkem konverze. Své životní osudy musí uchopit s ohledem na tento životní předěl. „The curse of life is seen to have connecting lines previously hidden, converging now to a direction where uncoordinated drift and wandering prevailed before“ (Weintraub 1975, 824). Vypravěč ze své současné pozice vybírá události, které se zdají být významné pro jeho „pokonverzní“ pozici, a propojuje je v příběhu tak, že jsou v takto vytvořeném životním kontextu interpretovatelné jako přirozený vývoj, vrcholící v konverzi. Tak však může nahlížet svůj život pouze retrospektivně, po své konverzi. Teprve ve vzpomínání vidí trajektorii, po které se ubíral, jako logický vývoj. Poukazuje na různé události a příhody, které určily jeho životní cestu, kterou dospěl až k obrácení. Ty nejsou významné samy o sobě, ale protože určily směr, kterým se v životě vydal. A tento směr je rozpoznatelný až zpětně, až po dosažení cíle. „Charakterizovat naděje jako nenaplněné, zápasy jako rozhodující atd., můžeme pouze retrospektivně“ (MacIntire 2004, 247). Augustinus zpětně usuzuje, že sledoval určitou životní linii, i když to ještě nevěděl. To, co prožíval „uprostřed času“ je nyní nahlíženo jako vnitřní nutnost – situace vyznívají jako logický následek předcházejících. Retrospektivní interpretace vede k tomu, že Augustinus v minulosti hledá znaky, které by ukazovaly jeho směřování ke konverzi a potvrdily nevyhnutelnost vyvrcholení v milánské zahradě. Konstruuje „eine Vorgeschichte der Konversion“ (Moser 2006, 429) tak, aby konverze znamenala cíl celého procesu obrácení, jako resultát. Samotná konverze a křest jsou v textu *Vyznání* předznamenávána několika jinými událostmi, které ve svém souhrnu připravují úplnou proměnu hříšníka. Vědomému

rozhodnutí o přijetí křesťanské víry předchází „intelektuální konverze“ způsobená vlivem sv. Ambrože a texty platoniků. Tato předznamenání mají pro působení konfesijního vyprávění sv. Augustina zásadní význam, protože díky nim není konverze pouze reakcí na vnější impuls, ale také výsledkem vnitřního vývoje. Takto zaměřeným vyprávěním dosahuje toho, že i při zobrazení hříšného dětství vnímáme mladého Augustina jako „the boy whose condition was destined to become his own“ (Eakin 1985, 63). Augustinus zobrazil konverzi jako vyvrcholení dlouho připravovaného procesu. Celý jeho život jako by směřoval k tomuto momentu. V Augustinově podání Bůh věděl, k čemu si ho vyvolil: „Již se vztahovala Tvá ruka, aby mne vysvobodila z bahna a obmyla; já však o tom nevěděl“ (Augustinus 2006, 184) a následný vývoj ke konverzi byl pouze otázkou času.

Při konstruování historie, která vedla k jeho konverzi se stírá rozdíl daný mezi „já“-před a „já“-poté, protože se ukazuje, že v jeho životě nedošlo k nepřekonatelnému zlomu, ale k postupnému vývoji. Narativem se tato „já“ propojují a narativní identita individua je ustavena. Hlavní životní události často přetrhávají dosavadní životní narativ a vyžadují schéma jiné, ale to je právě třeba sjednotit do jednoho příběhu, v němž jsou tyto předěly vnímány jako jasné stupně vývoje. Konverzi můžeme chápat jako schéma, které se v jednotlivých autobiografiích liší obsahem, osobním příběhem. Proměna „já“ je tak jako u Augustina zpětně, skrze současnou perspektivu ovlivněnou už proběhlou životní změnou, viděna jako logický vývoj. Realizované možnosti se retrospektivně zdají jako jediné možné. Kde je třeba, dochází k reinterpretaci či modifikaci minulosti tak, aby byla zachována souvislost a koherence životního příběhu, odrážejícího „pokonverzní“ identitu vypravěče. „When the autobiographer has gained that firm vantage point from which the full retrospective view on life can be had, he imposes on the past the order of the presence“ (Weintraub 1975, 826). Takovéto životní předěly, jimž autor rozumí jako vyvrcholení předchozích přípravných fází, implikují zaujetí nové perspektivy, z níž je minulost (re)konstruována: „Had the autobiography been written before the break, you sense it would have been a different autobiography“ (Bruner 2001, 33).

Při vztahování se k minulosti si člověk na základě určité intence vybírá do příběhu pouze některé události a mezi nimi vytváří vztah, aby na něm založil celkovou koherenci svého života. Z obrovského množství událostí si člověk selektivně pamatuje ty, které jsou v souladu s jeho životním stylem. Je pravděpodobné, že si dospělí lidé vytvářejí přijatelnou a konzistentní představu o své minulosti, která koresponduje s jejich sebepojetím. Mají tendenci dívat se na svou minulost v souladu s aktuální životní situací. Vzpomínky nejsou vlastnictvím subjektu – vzpomínání je akt konstruování, v němž se odráží aktuální situace

vzpomínajícího. Retrospektivní narativ není znovuoživením minulosti, ale interpretační kompozicí, která ukazuje minulé události ve světle aktuálního postoje. Vzpomínky jsou spojené s dodatečným porozuměním, podle něž jsou dřívější události strukturovány. Vzpomínané je neustále filtrováno podle potřeb individua, což se odráží i ve výběru událostí relevantních vzhledem k prožitému bodu obratu. „Once a goal is established it serves to dictate the kinds of events that can subsequently figure in the account. The myriad candidates for ‚event-hood‘ are greatly reduced by establishing the endpoint“ (Gergen 2005, 100). Význam minulosti je srozumitelný a pochopitelný vždy na základě aktuálního rozumění. Prožité události mohou být nyní vztaženy k tomu, co autor určí jako jejich důsledek. Zápletka potenciálně přítomna na prenarativní úrovni prožívání je textualizována a vybrána podle završujícího bodu, k němuž jsou předcházející děje přípravou. Určitý význam můžeme události připsat až s odstupem, s vědomím jejich následků. Vybíráme pouze ty události, které se nám z přítomné perspektivy jeví jako významné pro naše životní směřování, pro směřování k tomu kterému přítomnému momentu.

Určením závěrečného bodu, ke kterému vývoj šel, je možné začátek příběhu propojit s koncem. Smyslem událostí mezi nimi je pak směřovat ke konci, a tím uzavřít narativ do smysluplného celku. Vyprávění retrospektivně vysvětluje, proč se dané událo, a poskytuje konzistentní interpretaci událostí v jejich celistvosti. Autobiografické vyprávění má tendenci organizovat jednotlivé epizody do logické následnosti. Časová následnost je interpretována jako kauzální souvislost¹⁰⁵, a tím je životu dodávána koherence. Pocit kauzálního zřetězení tak může být pouze důsledkem uspořádání časového. Vnímáním minulosti jako předznamenání budoucnosti vede k formulacím typu: „už tehdy jsem dělal...“, „už od dětství jsem...“, kterými autor zakládá vnímání celého života jako koherentní sítě navzájem provázaných elementů: „Už od dětství jsem nesnášel ony nehybné hodiny, poněvadž jsme nevěděli, co máme dělat.“ „Už tehdy jsem u sebe objevil sklon, který mi měl zůstat na celý život: rád jsem se bavil se studenty, kteří byli starší než já“ (García Márquez 2003, 23; 144). „Již tehdy jsem snil spíše také o hájích, antických hájích, kde tančila a milovala přírodní božstva“ (Neumann 1948, 79). Transformují tak chronologický vývoj do logické nutnosti.

¹⁰⁵ „A potom“ má v češtině význam temporální i kauzální. „Z tohoto hlediska je možné, že temporalita i kauzalita vyprávění jsou, jakožto dva aspekty způsobu, jakým vnímáme a konceptualizujeme svět, dvěma stránkami téže mince“ (Fořt, Bohumil 2008, 68).

XVI. Retrospektivní teleologie

Naše životní příběhy jsou nadány jistou teleologickou povahou. Neexistuje přítomnost, která by nebyla utvářena nějakou představou budoucnosti, a to představou, jež se vždy ukazuje ve formě nějakého telosu k němuž se nám v přítomnosti daří nebo nedaří přibližovat. Teleologický charakter se však projevuje i v našem vztahu k minulosti. Na minulé události člověk nahlíží prizmatem bodu obratu, který v současnosti považuje za nejzávažnější v tvarování své identity, který ho nejvíce utvořil, nejvíce přiblížil současné pozici. Minulost je viděna jako logické směřování k přítomnosti. Tak je ji však možno nahlédnout teprve zpětně, retrospektivním pohledem. Jens Brockmeier označuje tuto konstrukci, organizaci života dodávanou jako retrospektivní teleologie (*retrospective teleology*) (Brockmeier 2001)¹⁰⁶. V autobiografii jsou zobrazené životní epizody modelovány jako součásti vývoje, který vede až do autorovy přítomnosti. Události jsou vřazeny do jiného kontextu, než v jakém byly vnímány v době, kdy se udály, a náhle jsou viděny jako symptomatické pro určité životní směřování. Minulost je reinterpretována v souvislosti se smyslem, jaký se nyní zdá život mít. Je třeba ji organizovat tak, aby neodporovala tomu, k čemu došlo později, ale naopak aby do tohoto vývoje zapadala. Vyprávěné životní příhody tak ztrácí jednu významnou dimenzi lidského života: náhodu. Život se jeví jako přímá a lineární spojnice mezi body v minulosti a přítomností. Retrospektivní teleologii životního příběhu ukazuje Jean Paul Sartre ve své autobiografii *Slova* na knížce o dětství slavných mužů, v níž se odráží přesně ono zvýznamnění událostí, které se v době, v níž se udály, mohly zdát bezvýznamné, zpětně však předznamenávají další vývoj:

Nějaký Sanzio hynul touhou, aby mohl spatřit papeže; tak se činil, že ho jednou vzali s sebou na náměstí, právě když tudy procházel Svatý otec; kluk zbledl, vyvaloval oči, až mu řekli: „Tak co, jsi spokojený, Raffaello? Jestlipak sis Svatého otce dobře prohlédl?“ On však odpověděl celý vyjevený: „Jakého Svatého otce? Viděl jsem jen barvy!“ (Sartre 1965, 98)

Sartre uvažuje, co on sám v dětství ohlašoval. Snaží se vidět sám sebe prizmatem smrti, která dodá životu završující smysl: „Viděl jsem svou smrt jejich očima; už k ní došlo, byla to má pravda: byl jsem svým vlastním úmrtním oznámením“ (Ibid., 100). Žije obráceným směrem, od konce, od smrti, kterou si představuje, hledá smysl života. Je nemožné rozumět i těm

¹⁰⁶ Mezi další možná označení patří reversibilní teleologie (*reversible teleology*) (Eakin 1985, 39), *case of ex post facto explanation* (Vonèche 2001, 220), či zpětný determinismus.

nejtriviálnějším věcem bez vztahení k následným událostem, protože ty teprve určily jejich význam.

Život, organizovaný jako příběh, odráží chronologický a logický řád a je konstruován podle principu „raison d'être“. Konec autobiografie je zároveň jejím cílem. Nejedná se o cíl života, který je ukončen až autorovou smrtí, ale strukturní závěr příběhu. Autoři vidí zpětně svůj život jako rozvíjející se podle vnitřní logiky. Strukturují svá vyprávění podle formule „jak jsem se stal tím, kým jsem“ a popisují svou životní cestu k vlastnímu poslání, povolání či postavení. Pro tuto cestu nevýznamné události zůstávají stranou. Autobiografie literárně aktivních autorů nejčastěji sledují linii „jak jsem se stal spisovatelem“ (G. G. Márquez, E. Canetti). Johann Wolfgang Goethe toužil zobrazit své utváření jako básníka, „Ausbildung“, na půdorysu románu výchovy a „as autobiographer he knew from the outset that this meant showing the decisive encounter of a self-in-formation with a constantly evolving world“ (Weintraub 1975, 833). Zpětný pohled zaručuje vypravěči informovanost, s odstupem může vysvětlovat proč jednal, jak jednal: „V mé paměti neexistuje den, kdy by mně bylo smutno. Existence mě opíjela zvláštním narkotikem života, čemuž rozumím až dnes“ (Lustig 2009, 9). „Dnes ovšem chápu, že ve mně bylo (napětí) už dávno před tím, teprve tehdy jsem si však začal uvědomovat, co se v zemi děje“ (García Márquez 2003, 218).

Z distancované pozice může autor určitou událost, která se tehdy zdála nevýznamná, označit za rozhodující pro svůj pozdější vývoj a ukázat, jak k ní dospěl:

Ani matce ani mně by samozřejmě nikdy nenapadlo, že onen nevinný výlet, který měl trvat jen dva dny, pro mne bude tak rozhodující, že by mi nestačil ani ten nejdelší a nejpilnější život, abych ho beze zbytku vyličil. Teď, když mám za sebou dobře počítaných pětasedmdesát let, vím, že to bylo nejdůležitější rozhodnutí ze všech, která jsem musel učinit na své spisovatelské dráze; to znamená v celém životě. (Ibid., 8)

Vypovídání postupuje směrem k budoucnosti, a pokud vypravěč vzpomíná, jedná se o formu „budoucnosti v minulém“ (Ricoeur 2002, 206). „Já“ vypravěče má před protagonistou náskok, protože jeho cestu sleduje z odstupe a zná její další vývoj; může anticipovat další události a dává význam zkušenosti, kterou protagonista zakoušel. K vyjádření této znalosti slouží v mnoha autobiografiích verbální konstrukce slovesa „mít“ v minulém čase a infinitivu plnovýznamového slovesa. Taková konstrukce nevystupuje ve významu modálním, ale představuje výrok o budoucnosti z hlediska minulosti prožívajícího, kterou vypravěč zná:

„Tentokrát jsem se vracel do Krakova nastálo. Přece jen mě však pronásledovala otázka, jak nás to město přijme, ale odpověď jsem měl dostat až po našem příjezdu. Teď vidím, že je všechno jinak, než jsem si tehdy představoval“ (Mrožek 2008, 14). „Nebot' nejvýznamnější událost, která mi měla přinést ty nejdůležitější následky, bylo seznámení s Herderem“ (Goethe 1998, 293). „Tak jsem se poprvé setkal s knihou, jež v mém osudu spisovatele měla sehrát zásadní úlohu“ (García Márquez 2003, 84). „Poprvé jsem projel celé Malopolsko a byl jsem svědkem událostí veselých i smutných, viděl jsem živé lidi a poslouchal barvitá vyprávění. To se mi brzy mělo hodit“ (Mrožek 2008, 162). Tato konstrukce vyjadřující budoucí čas se může vyskytovat i v negativní podobě: „Políbila mě na čelo. Bylo to poprvé a naposled, co mi projevila takovou přízeň. Bohužel jsem ji už neměl víc spatřit“ (Goethe 1998, 153).

Toto „mít“ akcentující spojnici mezi událostí v minulosti a jejím významem v budoucnosti je až nadužíváno v autobiografii Pavla Kohouta *Můj život s Hitlerem, Stalinem a Havlem*: „K žalu herců byla hra stažena před čtyřstým představením a na další premiéru ve slavném divadle si měl dramatik počkat čtyřiatřicet let.“ „Mělo se bohužel ukázat, že tím jednosměrným provozem právě nejlepší přátelství utrpěla.“ „Budoucnost měla potvrdit, že potřeba právě tohoto společenství byla opravdu silnější než on!“ „Z hostitelů, kteří na Sázavě deset roků poskytovali přístřeší spojencům v nouzi, se měli na deset let stát hosté z nouze u známých ve svobodném světě.“ „Ředitel Zdeněk Hofbauer zemřel za volantem, nezraněný režisér a dramatik Miroslav Stehlík se měl zabít v autě až za mnoho let“ (Kohout 2005, 150; 79; 51; 37; 315). Pokud je „mít“ nahrazeno „muset“ získává celé spojení význam fatální: „Německý dům z červených cihel vyletěl do povětří a já tam stála jako mnoho Brňanů. [...] Ale dřív muselo přijít předjaří 1945. Válka pořád nekončila, nebylo mi ještě devatenáct, fronta se blížila“ (Chramostová 2003, 30). Paul Ricoeur tvrdí, že toto „mít“ v minulém čase „obrací globálně retrospektivní zaměření prospektivním směrem. Scéna je podržována v paměti a zároveň vrhána ke své vlastní budoucnosti, a tímto způsobem je k ní zaujímán odstup“ (Ricoeur 2002, 213, 78).

Z odstupu psaní této knihy rýsuje se tehdejší rozhodnutí velmi zřetelně. [...] Ať tak či onak, rozhodnutí učiněné v roce 1945, totiž obrátit se k dějinám zády a zakotvit v přírodě, působí z dnešního hlediska jako něco mnohem rozumnějšího, než pozdější rozhodnutí: aktivně se v dějinách angažovat. Z dnešního hlediska viděl člověk v roce 1945 situaci pravdivěji než později. Ale to jsou plané úvahy, nadané prorockým zpětného pohledu, a nejsou proto vlastně k ničemu. (Flusser 1998, 55)

Uchopení vlastního života jako koherentního celku vyžaduje specifický způsob organizace času, protože reflexivní konstrukce identity závisí jak na předpokladech do budoucna, tak na interpretaci minulosti. Schéma konverze zaručuje formální uzavřenost autobiografického sebezobrazení a integrity zobrazeného subjektu, to však neznamená, že do vyprávění nezasahuje přítomnost. Ta sama je obsažena v pozicionalitě píšícího „já“, které textově ztvárňuje svou minulost. Ani životní příběh vyprávěný po konverzi, respektive životním zlomu nemůže dosáhnout totalizujícího a od přítomnosti oproštěného pohledu na sebe a svět, neumožňuje ideální a završené sebepoznání. Starší teorie autobiografie, předpokládající pre-existenci identity před textem, chápaly finální uzavření autobiografie jako popis stavu dosažení integrity autorovy osobnosti, dosažení ideální existence, která odpovídá textovému ukončení knihy. Schéma konverze můžeme považovat za platné pro žánr autobiografie, v mladších textech se však silněji odráží vědomí přítomnosti píšícího „já“ v textu, a tedy konstruovanosti. Autoři reflektují, že jejich identita je i přes uzavřenost autobiografického příběhu vytvářena teprve v textu, v průběhu psaní. Takové vědomí nehotovosti se však dá nalézt i ve *Vyznáních* sv. Augustina. Augustinus nepředkládá ukončený a definitivní sebeobraz, ale dokončuje sebepoznání započaté v procesu konverze teprve v imaginárním dialogu s Bohem a lidmi, kterým odhaluje své hříchy.

Augustinova *Vyznání* slouží jako prototyp příběhu konverze, a tedy jako vzorový případ totalizující sebeprezentace. Konverze je chápána jako garant jednoty a celistvosti, garant uzavřenosti životního příběhu, jehož vypravovatelnost tím umožnila. Dodává vyprávějícímu suverénní nadhled nad dosavadním životem. Proč má však obrácený hříšník potřebu vracet se znovu ke své minulosti, kterou konverzí zavrhl? Akt konverze neznamená konec sebehledání. Naopak spíše spouští a zahajuje sebevyjádření, sebeprezentaci. Aby byl zážitek konverze završen, je třeba ho sdílet. Akt vyprávění je integrální část obrácení samého. „Die Konversion findet ihre Vollendung erst in der Mit-Teilung, im Bekenntnis“ (Moser 2006, 430), tedy ve vyznání, v textu autobiografie. Konvertující musí svou nově nabytou pozici stvrdit. Ani po konverzi se u Augustina neztrácí neklid hledajícího, nadále se neustále obrací k Bohu, u něhož hledá jistotu. Obrácení neznamená konec hledání a sebepoznávání, ale naopak jejich zintenzivnění. Jelikož je konverze završena až v aktu jazykového vyjádření, vyznání, subjekt musí samu tuto událost nejprve jako zlomovou pochopit. Zpráva o konverzi nespočívá v ní samé, ale především v její interpretaci a jak je vzhledem k ní vykládán celý život autora, ať už minulý nebo budoucí. Interpretovat přelomovou událost jako přelomovou je však opět možné teprve zpětně, z pozice subjektu, v níž je událost konverze (nebo jiný přelom) minulostí. Vyprávěním se zpřítomňují „minulá já“, která byla sice konverzí popřena, ale která jsou stále

součástí identity jednotlivce. Konverze tedy samotný proces porozumění sobě samému iniciuje, není událostí uklidňující, ale emočně velmi silnou, která dosavadním sebechápáním subjektu otřásá. Není oním zážitkem, který by náhle subjektu zajistil jistotu ohledně sebe samého, ale naopak dosavadní jistoty narušuje. Vede k tomu, že je člověk nucen revidovat svůj dosavadní život, který je třeba nově interpretovat na základě zážitku konverze. Ale také obráceně. Teleologicky vnímaný minulý život umožňuje špatně uchopitelnou zkušenost konverze pojmenovat a chápat ji jako neodvratné vyústění, ke kterému jeho konání v minulosti směřovalo. I zde se ukazuje nemožnost oddělení přítomné perspektivy od pojmání minulosti.

Uchopování času v autobiografii je dáno právě zážitky diskontinuity – body obratu, v nichž subjekt získává jinou pozici, jinou identitu –, která je neustále překonávána úsilím o kontinuitu vyjádřenou ve vyprávěném příběhu. Kontinuita je tak prožívána právě jako kontinuita, není nereflektovaným plynutím, stejností. Změnu i její překlenutí je možné si uvědomovat teprve zpětně v narativním textu. Autobiografická narace zobrazuje lidský život ukotvený v čase. Konstrukci identity je možno nahlížet jako konstrukci specifického modu času – autobiografického času, času individuálního života (Brockmeier 2001, 248¹⁰⁷). Autobiografie je vystavěna jak na minulosti, tak přítomnosti, zároveň však i na procesu, v němž splývají – na simultaneitě těchto dvou časových dimenzí. Časový odstup od událostí se projevuje prolínáním dvou časových perspektiv: proudu vzpomínkových představ s aktuální reflexí. Autobiografie je přes svou akcentaci minulosti vždy zakotvena v přítomnosti, a to vypravěčovou situovaností tady a teď. Neustále balancuje mezi diachronními a synchronními elementy.

Základní situace autobiografie je: „I tell the story about somebody who in the course of this story turns out to be me“ (251). Na vypravěče a protagonistu, tedy subjekt a objekt vyprávění, se váží odlišné reference, časové rámce i perspektivy, mezi nimiž však autobiografické vyprávění neustále osciluje. V autobiografii jako aktu se píšící „já“ neztrácí a neustále zůstává na pozadí příběhu (viz kapitola XII), i přestože může být v centru pozornosti „já“, o němž se vypráví. I kdyby byl celý příběh zaměřen na minulé „já“, výrazně odlišné od „já“ píšícího, bude v textu neustále probleskovat hlas autora situovaného v jeho současné pozici a vyjadřujícího svůj aktuální názor a své aktuální pojetí vlastní minulosti. Všechny příklady použité k doložení práce s perspektivou ukazují i na zacházení s časem v žánru autobiografie. Odrážejí onu podvojnost, která je v autobiografii obsažena a která utváří její specifika. Životní příběh je očividně vyprávěn v přítomnosti, v přítomnosti události vyprávění. Je to tady a teď narativního aktu. Současně je situace vyprávění ve většině

¹⁰⁷ U následujících citací uvádíme pouze číslo strany.

autobiografických textů podána jako závěr procesu, životního vývoje, který začal někdy v minulosti. Tento proces je vyprávěnou událostí, respektive sekvencí vyprávěných událostí a ty představují obsah příběhu. Tyto dvě temporální perspektivy jsou ve skutečnosti úzce propojeny a navzájem provázány, jejich striktní oddělení spočívá pouze na teoretické rovině.

V závěru autobiografie vyprávěná událost splývá s událostí vyprávění, autor se ve vyprávění dostává až do své přítomnosti¹⁰⁸. Takto se život jeví jako vývoj k určitému cíli – jako by závěr autobiografie (tedy přechod do přítomnosti vyprávěné události) byla cílem životní cesty, který měl být od začátku dosažen. Závěr vyprávěného příběhu má sklon jevit se jako vyvrcholení životního směřování. Událost vyprávění se prezentuje jako určitý výsledek nebo dokonce následek vyprávěné události. Jako by se časová následnost stala kauzálním či teleologickým řádem událostí. Retrospektivní teleologie je „an order of lived time and narrated time in which the present emerges from the past like the famous flux of time. In the process of being narrated the flux of life seems to be transformed into a flux of necessity“ (253). Pro smysluplné zobrazení života je tato retrospektivní teleologie nezbytná. Je obtížné hovořit o vývoji, pokud neurčíme cíl, v němž proces vývoje kulminuje, a stejně tak je obtížné hovořit o příběhu, pokud neurčíme jeho závěr. Musíme se vyvíjet směrem k něčemu, k nějakému cíli, který je však rozpoznatelný až zpětně. V uzavřeném příběhu autobiografie se zvolenou zápletkou nutně spojuje počátek s koncem. Toto spojení zakládá vývoj příběhu, jeho směřování. Autobiografické narativy vychází z literárních modelů, a na vlastní životní příběhy tak aplikujeme tradiční vyprávěcí zápletky s určitým koncem. V autobiografickém vyprávění je pak nemožné vyhnout se určení nějakého cíle, k němuž bude příběh směřovat. Lidé si vytvářejí harmonický soulad mezi počátkem a koncem, potřebují konce ve shodě s minulostí, kterou završují (Kermode 2007, 80).

Aby bylo dosaženo souladu mezi autorovou minulostí a jeho současnou situací, je úkolem vypravěče autobiografie překonat čas a rozpoznat, jak minulost už tehdy připravovala cestu přítomnosti, pojmout lidský život jako celek, jako jednotu, jejíž charakter by vytvářel odpovídající telos. Odhalit v minulosti určitou životní potencialitu, která se retrospektivním pohledem stává aktuální. Vyprávění autobiografického narativu rozvíjí životní směřování jako retrospektivní (re)konstrukci, tedy vzpomínání na proběhlé životní události. Jejich výběr a uspořádávání má však od začátku jinou funkci, než je pouhá reprezentace chronologické linie faktů určitého života: „In this construction, the putative facts of the documented life course and all concerns about objectivity and truth of their representation are only of

¹⁰⁸ Ta může být chápána i jako rozsáhlejší časový moment, může odpovídat situaci „po bodu obratu“. A body obratu mohou být od přítomnosti psaní skoro libovolně vzdáleny. Sv. Augustinus píše *Vyznání* jedenáct let po zážitku v zahradě, který vnímá jako zásadní pro svou momentální identitu.

secondary importance“ (270), vše je podmíněno účelem sepsání té které autobiografie a ten vychází z pozice, kterou zaujímá autor v době psaní textu. Význam retrospektivní teleologie spočívá v tom, že ačkoli je daná autorovou současností, jejímž je produktem (píšící autor určuje, co bylo v jeho životě natolik významnou událostí, že zásadně rozhodla o jeho vývoji), zároveň je přirozeně rozpoznatelná v autorově minulosti, která podmínila jeho stávající pozici. Modeluje totiž perspektivu, kterou je interpretována minulost jako předznamenání přítomnosti. Je projevem úsilí o koherenci prezentovaného životního příběhu a velkým dílem zakládá narativní výstavbu autobiografie.

Autobiografie obsahuje fúzi různých časů a perspektiv. V ní se retrospektivní teleologie vytváří: minulost je nahlížena ve světle přítomnosti a současnost je náhle viděna jako cíl životního vývoje. Vypravěč autobiografie musí přivést protagonistu z minulosti do současnosti. A musí to udělat takovým způsobem, „that both past and the present protagonist of the story eventually fuse with the narrator and ,become one person with shared consciousness““ (274). Minulost je vždy organizována ve světle přítomnosti a jako směřování k ní; tady a teď není pouze výsledek, ale i cíl vyprávění, a to odpovídá retrospektivní teleologii. Ve vzpomínání autor reflektuje zároveň přítomnost i minulost, o nichž v aktu psaní referuje.

Autor rozumí své minulosti z pozice, která je časově situována za přelomovou životní událostí, ale zároveň usiluje o to, vykládat tento zlom jako odvoditelný z minulosti, a tím ji logicky propojit se svou stávající situací. Přelomová událost potvrzující jeho novou identitu se však stává součástí textu autobiografie, což ji činí součástí autorovy minulosti, a zároveň ukazuje k jeho přítomnosti, v níž žije tuto novou identitu. Konverze či přechod do jiné životní situace představuje formální uzavřenost textu autobiografie, díky níž je možné brát tento žánr jako vzpomínkový a konstruuující obraz minulosti (a tedy odlišný od jiných osobních dokumentů). Nezabavuje ho však permanentně přítomného subjektu píšícího „já“, který ukotvuje text v přítomnosti a dodává mu charakter autobiografického aktu.

Moderní přístupy k autobiografii bourají tradiční chápání autobiografie jako žánru zaměřeného na uzavřenou minulost. V první řadě ukazují, že autobiografie autorův život nereprodukuje, ale že jej textově konstruuje. To je dáno už nespolehlivostí autobiografické paměti a kreativní silou konstrukce zápletky (mimésis II), která z narativního předrozumění v autobiografii vytváří prezentovatelný příběh, explicitní vyjádření narativní identity. Ta je však jako taková nestabilní a proměnlivá a konstrukce příběhu autobiografie je tak situovaná – odráží se v ní autorova současná pozice i účel, za nímž je text sepisován. Při zkoumání autobiografických textů do popředí mnohem více vystupuje autorova přítomná situace, ať už

při explicitní reflexi psaní a akcentaci meta-roviny, nebo implicitně v perspektivě, z níž autor minulost konstruuje a hodnotí. Distance od uzavřené životní etapy (odrážející se i v narativní výstavbě textu) vyjádřená hraniční událostí („konverzí“, proměnou minulého „já“ v přítomné) zapříčiňuje koherenci textu, který je pak možno komplexněji tvarovat. Tyto falešné konce dodávají textu uzavřenost a umožňují konstruovat zápletku podle směřování k nim. Jakkoli je tato distance nezbytná a nevyhnutelná, nikdy nemizí z pozadí „já“ píšící, „já“, které tvaruje celé vyprávění a které referuje k reálnému autorovi. Propojení příběhem (tedy konstrukce narativní identity), jehož součástí je teleologický vývoj a směřování postavy k zaujetí určité pozice, a zároveň nevyhnutelné rozdělení těchto dvou „já“, která jsou v každé autobiografii přítomna, vytváří produktivní napětí a neustálá oscilace mezi nimi zajišťuje autorům autobiografií množství způsobů, jak literárně své životní příběhy uchopit. Proto je autobiografie jako dynamický a proměnlivý žánr nadále atraktivní, jak pro čtenáře, tak pro autory.

Závěr

Autobiografické texty od doby, kdy jim byl přiznán status literárního díla, vyvolávají v literární teorii velké spektrum nejrůznějších otázek, které mohou být zkoumány, což se však zatím v českém kontextu adekvátním způsobem nestalo. Autobiografie stojí na pomezí několika tradičně vymezených oblastí: mezi fikcí a faktem, pravdou a lží, konstrukcí a rekonstrukcí a právě toto její hraniční postavení způsobuje onu nejasnost a obtížnou zařaditelnost. Samostatným problémem je už definice autobiografie, která dosud nebyla úspěšně vypracována, a její vymezení vůči příbuzným žánrům deníku, eseje či autobiografického románu. Ukázali jsme, že jednotlivé kategorie definice autobiografie Philippa Lejeuna jsou sice lehce zpochybnitelné, ale jako celek je jeho definice použitelná na většinu konvenční autobiografické produkce.

Specifické postavení autobiografie v literatuře jsme ukázali na komplikovaném rozlišení mezi literaturou fikční a faktuální. Na příkladech Paula de Mana nebo Haydena Whita jsme představili postmoderní názory, které toto rozlišení popírají. Tyto přístupy jsme odmítli a v naší práci nadále řadíme žánr autobiografie do kategorie textů nefikčních. Přesto připouštíme konstrukční charakter lidského prožívání světa, který se odráží i ve výstavbě referenčních narativů. Pro doložení této teze bylo třeba vzít v potaz nejen literárněteoretická zkoumání, ale inspirovat se i přístupy z jiných oblastí, které si na zkoumání autobiografie také činí nárok – sociologie, psychologie či filozofie. Autobiografie jako vzpomínkový žánr je velmi silně propojena s problematikou osobní paměti. Na základě psychologických výzkumů jsme ukázali, že paměť není spolehlivý garant toho, že se v autobiografii zobrazované události opravdu udály tak, jak autor tvrdí, a že vzpomínky jsou vytvářené podle momentálních potřeb. Odpovídají konceptu „já“, který si každý jedinec tvoří, a přispívají ke koherentní identitě. Na základě úvah Paula Ricoeura jsme autobiografické vyprávění propojili s konceptem narativní identity, který nám umožnil překonat striktní odlišování „já“ píšícího a „já“ v příběhu popisovaného.

Ukázalo se třeba vymezit vztah mezi prožívaným životem a příběhem, který je o něm vyprávěn. Domníváme se, že tyto dvě entity nelze plně ztotožnit. Přijali jsme však hermeneutický přístup a tezi, že pokud chceme životu porozumět, pak je to možné pouze jeho narativní interpretací. K objasnění tohoto vztahu jsme využili Ricoeurovo rozlišení tří druhů mimetické aktivity. Lidské rozumění jednání v životě se tak propojuje s kolektivními, kulturně sdílenými narativy, které utvářejí nejen žánrové konvence, které autobiografie dodržuje, ale i koncepty „já“ členů daného společenství. Ukázali jsme, že konstruování zápletky (mimésis

II) probíhá jak v textech fikčních, tak faktuálních, které se však odlišují referencí. I autobiografické texty tak odrážejí kreativní povahu přetváření životní látky v literární text.

V další fázi zkoumání autobiografie jsme se zaměřili na roli přítomnosti a aktuální situace píšícího „já“, jak se odráží v narativní výstavbě textu. V autobiografii vždy vzniká mezi „já“ popisovaným a „já“ píšícím časová distance, kterou je třeba překlenout příběhem. Přesto vychází perspektiva vyprávění od vyprávějícího „já“, které do textu nevyhnutelně explicitně či implicitně vnáší vlastní názory či postoje a ze své současné situace traktuje minulé události. Autobiografie se jako vyjádření současného „já“ stává aktem.

Aktuální situovanost autora autobiografie a její textové projevy jsme vztáhli k teorii pozicionality, na jejímž základě jsme analyzovali i užívání perspektivy v autobiografiích. Paradoxní oddělení a zároveň propojení dvou „já“ jsme demonstrovali na schématu konverze, které by bylo možno ve spojení s retrospektivní teleologičností textů považovat za základní postup narativní výstavby autobiografií. Přelomová životní událost, zpětně viděná jako cíl dlouhodobého směřování, formuje pohled na minulost a s tím i kompozici autobiografie.

Na základě interdisciplinárního propojení nejrůznějších přístupů jsme se snažili o předložení komplexního přehledu zkoumání autobiografie a jeho nejproblematictějších oblastí. Množství příkladů z autobiografických textů nám umožnilo neustále vztahovat poznatky jiných oborů na literaturu, a pohybovat se tak na poli naratologie, která pro nás byla základním východiskem.

Pokusili jsme se o zmapování novější teorie autobiografie, která dosud nebyla v českém prostředí zhodnocena. Stranou zůstalo mnoho oblastí, které by bylo třeba do budoucna podrobně rozpracovat; vedle důkladného prozkoumání teorie pozicionality a pojetí autobiografie jako aktu, se jedná především o teoretickou analýzu zobrazení prostoru a času v konkrétních autobiografických textech a o rozsáhlejší studium proměny autobiografických textů v české literatuře a jejich recepci.

Seznam použité primární literatury

- Ackroyd, Peter (1987): *Chatterton*, H. Hamilton, London 1987.
- Anderson, Sherwood (1926a): *Sherwood Anderson's Notebook*, Boni & Liveright, New York.
- Anderson, Sherwood (1926b): *Tar. A Midwest Childhood*, Albert & Charles Boni, New York.
- Assis, Joaquim Maria Machado de (1996): *Posmrtné paměti Bráse Cubase*, přel. Šárka Grauová, Torst, Praha.
- Augustinus, Aurelius (2006): *Vyznání*, přel. Mikuláš Levý, Kalich, Praha.
- Beauvoir, Simone de (1969): *Paměti spořádané dívky*, přel. A. J. Liehm, Československý spisovatel, Praha.
- Bor, D. Ž. (2010): *Časobraní*, Trigon, Praha.
- Camus, Albert (1995): *První člověk*, přel. Kateřina Vinšová, Mladá fronta, Praha.
- Canetti, Elias (1995): *Zachráněný jazyk*, přel. Jiří Stromšík, Hynek, Praha.
- Canetti, Elias (1996): *Pochodeň v uchu*, přel. Jiří Stromšík, Hynek, Praha.
- Canetti, Elias (1998): *Hra očí*, přel. Jiří Stromšík, Hynek, Praha.
- Cellini, Benvenuto (1976): *Vlastní životopis*, přel. Josef Mach a Adolf Felix, Odeon, Praha.
- Černý, Václav (1994): *Paměti I (1921–1938)*, Atlantis, Praha.
- Černý, Václav (1992): *Paměti III (1945–1972)*, Atlantis, Praha.
- Černý, Václav (1992): *Paměti II (Křik koruny české)*, Atlantis, Praha.
- Dačický z Heslova, Mikuláš (1940): *Paměti*, ELK, Turnov.
- Eggers, Dave (2001): *Srdceryvné dílo ohromujícího génia*, přel. Zuzana Mayerová, Argo, Praha.
- Flusser, Vilém (1998): *Bezedno*, přel. Božena a Josef Kosekovi, Hynek, Praha.
- Fontane, Theodor (1982): *Meine Kinderjahre*, Aufbau Verlag, Berlin – Weimar.
- Formánek, Jaroslav (1999): *Dlouhá kaková řasa*, Dauphin, Praha.
- Fowles, John (2003): *Francouzova milenka*, přel. Hana Žantovská, Volvox Globator, Praha.
- García Márquez, Gabriel (1967): *Sto roků samoty*, přel. Vladimír Medek, Odeon, Praha.
- García Márquez, Gabriel (2003): *Žít, abych mohl vyprávět*, přel. Vladimír Medek, Odeon, Praha.
- Gide, André (1933): *Zemři a živ budeš*, přel. Bohumil Janda, Sfinx, Praha.
- Goethe, Johann Wolfgang (1998): *Z mého života. Báseň i pravda*, přel. Věra Macháčková-Riegrová, Mladá fronta, Praha.
- Hesse, Hermann (2000): „Stručně pojatý životopis“. In: *Pohádky; Putování; Obrázková kniha; Stopa ze Snů*, přel. Vladimír Tomeš, Argo, Praha 289–303.

- Hiršal, Josef – Grögerová, Bohumila (1993): *Let let I.*, Rozmluvy, Praha.
- Hrabal, Bohumil (1991a): *Svatby v domě*, Československý spisovatel, Praha.
- Hrabal, Bohumil (1991b): *Vita nuova*, Československý spisovatel, Praha.
- Hrabal, Bohumil (1991c): *Proluky*, Československý spisovatel, Praha.
- Chramostová, Vlasta (2003): *Vlasta Chramostová*, Doplněk – Burian a Tichák, Brno – Olomouc.
- Innerhofer, Franz (1980): *Krásné dny*, přel. Rudolf Toman, Odeon, Praha.
- Joyce, James (1983): *Portrét umělce v jinošských letech*, přel. Aloys Skoumal, Odeon, Praha.
- Jung-Stilling, Heinrich (1983): *Lebensgeschichte*, Insel-Verlag, Frankfurt am Main.
- Krásek ze Lvovic, Jiří (1994): *Vzpomínky*, Thyrsus, Praha.
- Klíma, Ivan (2009): *Moje šílené století I.*, Academia, Praha.
- Klíma, Ivan (2010): *Moje šílené století II.*, Academia, Praha.
- Klumpar, Ladislav (1927): „Hradec a jeho gymnasium před 50 lety“. In: Brtnický, Ladislav – Mejstřík, Antonín – Teršl, František (eds.): *Památník gymnasia královehradeckého*, Hradec Králové, 67–81.
- Klügerová, Ruth (1997): *Poslední stanice život*, přel. Františka Faktorová, Nakladatelství Franze Kafky, Praha.
- Kohout, Pavel (1990): *Kde je zakopán pes*, Atlantis, Brno.
- Kohout, Pavel (2005): *To byl můj život??? I.*, Pistorius a Olšanská, Příbram.
- Kohout, Pavel (2006): *To byl můj život??? II.*, Pistorius a Olšanská, Příbram.
- Kohout, Pavel (2011): *Můj život s Hitlerem, Stalinem a Havlem*, Academia, Praha.
- Leiris, Michel (1994): *Věk dospělosti*, přel. Kateřina Vinšová, Torst, Praha.
- Lustig, Arnošt (2009): *Zpověď*, Nakladatelství Franze Kafky, Praha.
- Márai, Sándor (2003): *Zpověď*, přel. Dana Gálová, Academia, Praha.
- McCarthy, Mary (1981): *Memories of a catholic girlhood*, Penguin Books, Harmondsworth.
- Montaigne, Michel de (1995): *Eseje*, přel. Václav Černý, ERM, Praha.
- Moritz, Philippe (1987): *Anton Reiser*, Insel-Verlag, Leipzig.
- Mrožek, Sławomir (2008): *Baltazar*, přel. Ivan Zmatlík, Sloart, Praha.
- Musil, Robert (1980): *Muž bez vlastností*, přel. Anna Siebenscheinová, Odeon, Praha.
- Nabokov, Vladimir (1998): *Promluv, paměti*, přel. Pavel Dominik, H&H, Jinočany.
- Neumann, Stanislav Kostka (1948): *Vzpomínky*, Svoboda, Praha.
- Perec, Georges (1979): *W aneb Vzpomínka z dětství*, přel. Václav Jamek, Odeon, Praha.
- Perec, Georges (1990): *Je me souviens*, Hachette, Paris 1990.

- Proust, Marcel (1979-1988): *Hledání ztraceného času*, přel. Prokop Voskovec a Jiří Pechar, Odeon, Praha.
- Rimbaud, Jean Arthur (1999): *Já je někdo jiný*, přel. Olga Junová, Mladá fronta, Praha.
- Rousseau, Jean Jacques (1978): *Vyznání*, přel. Luděk Kult, Odeon, Praha.
- Rushdie, Salman (1995): *Děti půlnoci*, přel. Pavel Dominik, Mladá fronta, Praha.
- Sarrautová, Natalie (1990): *Dětství*, přel. Jiří Pechar – Anna Kareninová-Fureková, Odeon, Praha.
- Sartre, Jean Paul (1965): *Slova*, přel. Dagmar Steinová, Mladá fronta, Praha.
- Sartre, Jean Paul (1993): *Nevolnost*, přel. Dagmar Steinová, Odeon, Praha.
- Seifert, Jaroslav (1985): *Všecky krásy světa*, Československý spisovatel, Praha.
- Slavata, Vilém (1866): *Paměti nejvyššího kancléře království českého Viléma hraběte Slavaty z Chlumu a Košumberka*, I. L. Kober, Praha.
- Solženicyn, Alexandr (2001): *Trkalo se tele s dubem*, přel. Ludmila Dušková, Acadmia, Praha.
- Solženicyn, Alexandr (2003): *Zrno mezi žernovy*, přel. Ludmila Dušková, Acadmia, Praha.
- Steiner, George (2011): *Errata. Prozkoumaný život*, přel. Ondřej Hanus a Lucie Chlumská, Host, Brno.
- Steinová, Gertruda (1968): *Vlastní životopis Alice B. Toklasové*, přel. Jiřina Hauková, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha.
- Stifter, Adalbert (1972): „Mein Leben (Nachlaßblätter)“. In: Steffen, Konrad (ed.): *Gesammelte Werke in 14 Bänden*. Bd. 14. Basel, 1972. Dostupné z: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/204/1>.
- Strindberg, August (1984): „Bláznova obhajoba“. In: *Bláznova obhajoba – Manželská historie*, přel. Stanislav Jirsa, Odeon, Praha 1984, 19–260.
- Tabori, George (2005): *Autodafé. Vzpomínky*, přel. Petr Štědroň, Prostor, Praha.
- Vaněk-Úvalský, Bohuslav (2001): *Brambora byla pomeranč mého dětství*, Petrov, Brno.
- Wilde, Oscar (1994): „Úpadek lhaní“. In: *Intence*, Votobia, Olomouc, 158–166.
- Wordsworth, William (1999): „Z ‚Preludia‘“. In: Hron, Zdeněk (ed.): *Jezerní básníci*, přel. Zdeněk Hron, Mladá fronta, Praha, 49–80.
- Wordsworth, William (2010): „Předehra aneb Jak vzniká básnický duch“. In: Beran, Zdeněk – Stříbrný, Zdeněk (eds.): *Tušivá rozpomění. Jezerní básníci*, přel. Václav Renč, Jitro, Praha 2010, 30–59.

Seznam použité sekundární literatury

- Abbott, H. Porter (1988): „Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories“, *New Literary History* 19, 1988/3, History, Critics, and Criticism: Some Inquiries, 597–615.
- Adams, Timothy Dow (1990): *Telling Lies in Modern American Autobiography*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill – London.
- Ariès, Philippe (1981): „Die Entdeckung der Kindheit“. In: *Geschichte der Kindheit*, dtv, München.
- Aristoteles (1996): *Poetika*, přel. Milan Mráz, Nakladatelství Svoboda, Praha.
- Assmann, Aleida (1999): „Methaporik der Erinnerung“. In: *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C. H. Beck, München, 149–179.
- Assmann, Aleida (2010): „Re-framing memory. Between individual and collective forms of constructing the past performing the past“. In: Tilmans, Karin – Vree, Frank van – Winter, Jay: *Memory, History, and Identity in Modern Europe*, Amsterdam University Press, 35–50.
- Assmann, Jan (2001): *Kultura a paměť*, přel. Martin Pokorný, Prostor, Praha 2001, vybrané kapitoly.
- Baddeley, Alan (1999): *Vaše paměť*, přel. Renata Kamenická, Jota, Brno.
- Bal, Mieke (1999): „Introduction“. In: Bal, Mieke – Crewe, Jonathan – Spitzer, Leo (eds.): *Act of Memory*, Dartmouth College Press, Dartmouth, vii–xvii.
- Bamberg, Michael (2009): „Identity and Narration“. In: Hühn, Peter et al. (eds.): *Handbook of Narratology*, Hamburg University Press, Hamburg, 132–143.
- Barros, Carolyn A. (1999): „Getting Modern. The Autobiography of Alice B. Toklas“, *Biography* 22, 199/2, 176–209.
- Barthes, Roland (2002): „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“. In: Kyloušek Petr (ed.): *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*, Host, Brno, 9–43.
- Barthes, Roland (2006a): „Smrt autora“, přel. Tomáš Jirsa, *Aluze* 10, 2006/3, 75–77.
- Barthes, Roland (2006b): „Efekt reálného“, přel. Tomáš Jirsa, *Aluze* 10, 2006/3, 78–81.
- Barthes, Roland (2007): „Diskurz historie“, přel. Josef Fulka, *Česká literatura* 55, 2007/6, 815–828.
- Barthes, Roland (2008): *Rozkoš z textu*, přel. Olga Špilarová, Triáda, Praha.
- Benveniste, Emile (2005): „O subjektivitě v řeči“, přel. Klára Ležatková a Martin Punčochář, *Aluze* 9, 2005/2, 78–82.
- Bertens, Hans (1995): *The idea of the postmodern*, Routledge, London – New York.

- Betttersby, James L. (2007): „Narrativity, Self, and Self-Representation“, *Narrative* 14, 2007/1, 27–44.
- Bílek, Petr A. (1996): „Možnosti ‚Já‘. Autenticita, autobiografie, autorský obraz“, *Tvar* 7, 1996/14, 8–9.
- Bílek, Petr A. (2003): *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*, Host, Brno.
- Bluck, Susan – Habermas, Tilman (2000): „The Life Story Schema“, *Motivation and Emotion* 24, 2000/2, 121–147.
- Bluhm, Lothar (2006): „Herkunft, Identität, Realität“. In: Parry, Christoph – Platen, Edgar (eds.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 2 Grenzen der Identität und der Fiktionalität, Iudicium Verlag GmbH, München, 69–80.
- Booth, Wayne (2007): „Typy vyprávění“, přel. Martina Knápková, *Aluze* 11, 2007/2, 42–51.
- Bourdieu, Pierre (1990): „Die biographische Illusion“, přel. Eckart Liebau, *Bios* 3, 1990/1, 75–81.
- Breuer, Ulrich – Sandberg, Beatrice (2006): „Einleitung“. In: Parry, Christoph – Platen, Edgar (eds.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 2 Grenzen der Identität und der Fiktionalität, Iudicium Verlag GmbH München, 9–13.
- Brinker-Gabler, Gisela (1996): „Metamorphosen des Subjekts. Autobiographie, Textualität und Erinnerung“. In: Heuser, Magdalena (ed.): *Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 393–404.
- Brockmeier, Jens (2008): *Writing and Memory* [online], [cit. 2012-05-12]. Dostupné z: <http://barthes.enssib.fr/colloque08/pdfOK/BROCKMEIER.pdf>.
- Brockmeier, Jens (2001): „From the end to the beginning: Retrospective teleology in autobiography“. In: Brockmeier, Jens – Carbaugh, Donal A. (eds.): *Narrative and Identity: Studies in autobiography, self and culture*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 247–282.
- Brockmeier, Jens – Freeman, Mark (2001): „Narrative integrity: Autobiographical Identity and the meaning of the ‚good life‘“. In: Brockmeier, Jens – Carbaugh, Donal A. (eds.): *Narrative and Identity: Studies in autobiography, self and culture*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 75–102.
- Brockmeier, Jens – Harré, Rom (2001): „Narrative: Problems and promises of an alternative paradigm“. In: Brockmeier, Jens – Carbaugh, Donal A. (eds.): *Narrative and Identity: Studies in autobiography, self and culture*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 39–58.

- Brockmeier, Jens – Wang, Qui (2002): „Autobiographical Remembering as Cultural Practice: Understanding the Interplay between Memory, Self and Culture“, *Culture & Psychology* 8, 2002/1, 45–64.
- Brooks, Peter (2007): „The Identity Paradigm“. In: Buescu, Helena Carvalhão – Duarte, João Ferreira (eds.): *Stories and the Portrait of the Self*, Rodopi, Amsterdam – New York, 149–159.
- Bruner, Jerome (1991): „The Narrative Construction of Reality“, *Critical Inquiry*, 18, 1991/1, 1–21.
- Bruner, Jerome (1998): „Vergangenheit und Gegenwart als narrative Konstruktionen“, přel. Jürgen Straub – Alexander Kochinka. In: Straub, Jürgen (ed.): *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 46–80.
- Bruner, Jerome (2001): „Self-making and world-making“. In: Brockmeier, Jens – Carbaugh, Donal A. (eds.): *Narrative and Identity: Studies in autobiography, self and culture*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 25–38.
- Bruner, Jerome (2004): „Life as Narrative“, *Social Research* 71, 2004/3, 691–711.
- Bruner, Jerome – Weisser, Susan (1991): „The Invention of Self: Autobiography and its Form“. In: David R. Olson – Nancy Torrance (eds.): *Literacy and Orality*, Cambridge University Press, Cambridge, 129–148.
- Buescu, Helena Carvalhão – Duarte, João Ferreira (2007): „Introduction: Signposts of the Self in the Modernity“. In: Buescu, Helena Carvalhão – Duarte, João Ferreira (eds.): *Stories and the Portrait of the Self*, Rodopi, Amsterdam – New York, 5–22.
- Burke, Seán (1998): *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Cieslar, Jiří (2002): *Hlas deníku*, Torst, Praha.
- Cohnová, Dorrit (2009): *Co dělá fikci fikci*, přel. Milan Orálek a Veronika Klusáková, Academia, Praha.
- Conway, Martin A – Pleydell-Pearce, Christopher W. (2000): „The Construction of Autobiographical Memories in the Self-Memory System“, *Psychological Review* 107, 2000/2, 261–288.
- Culler, Jonathan (2005): „Problémy v teorii fikce“. In: *Studie k teorii fikce*, přel. Jiří Bareš, Ústav pro českou literaturu AV, Brno, Praha, 3–28.
- Culler, Jonathan (2002): *Krátký úvod do literární teorie*, přel. Jiří Bareš, Host, Brno.
- Čermák, Ivo (2000): „Hledání životních příběhů (Integrativní funkce narativního já)“. In: Macek, Petr – Šafářová, Michaela (eds.): *Integrativní funkce osobnosti. Sborník příspěvků*

k životnímu jubileu prof. PhDr. Vladimíra Smékala, CSc., Masarykova Univerzita, Brno, 34–39.

Čermák, Ivo (2002): „Myslet narativně: kvalitativní výzkum ‚On the road‘“. In: Čermák, Ivo – Miovský, Michal (eds.): *Kvalitativní výzkum ve vědách o člověku na prahu třetího tisíciletí*, Sdružení SCAN, Tišnov, 11–25.

Čermák, Ivo (2003): „Psychologie v narativní tónině se vynořila v souvislostech“, *Československá psychologie* 47, 2003/6, 513–532.

Čermák, Ivo (2004a): „Autobiografická paměť a životní příběh“. In: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, Masarykova univerzita v Brně, Brno, 29–41.

Čermák, Ivo (2004b): „Narativní myšlení a skutečnost“, *Československá psychologie* 48, 2004/1, 17–27.

Čermák, Ivo (2005): „Narativní paměť“. In: Macek, Petr – Dalajka, Jiří (eds.): *Vývoj a utváření osobnosti v sociálních a etnických kontextech*, Masarykova Univerzita, Brno, 25–37.

Červenka, Miroslav (1991): *Styl a význam*, Československý spisovatel, Praha.

Červenka, Miroslav (1992): *Významová výstavba literárního díla*, Karolinum, Praha.

Činátl, Kamil (2011): *Dějiny a vyprávění. Palackého Dějiny jako zdroj historické obraznosti národa*, Argo, Praha.

Čornej, Petr (2011): „White nezměnil dějiny, ale pohled na ně“. In: White, Hayden: *Metahistorie*, přel. Miroslav Kotásek, Host, Brno, 575–600.

Čulík, Jan (2004): „*Laskavý humor*“ *Bohumila Hrabala* [online]. Publikováno 25. 3. 2004, [cit. 2012-05-12]. Dostupné z: <http://blisty.cz/art/17472.html>.

Dalajka, Jiří – Macek, Petr (2010): „Být jedinečný a/nebo být jako ostatní: dvě stránky jedné identity“. In: Mojmír Tyrlík – Petr Macek – Jan Širůček (eds.): *Sebeпоjetí a identita v adolescenci: Sociální a kulturní kontext*, Masarykova Univerzita, Fakulta sociálních studií, Brno, 37–54.

Dalum Granild, Lars (2007): „The Self's Struggle for Recognition: August Strindberg and the Other“. In: Buescu, Helena Carvalhão – Duarte, João Ferreira (eds.): *Stories and the Portrait of the Self*, Rodopi, Amsterdam – New York, 123–132.

Davidson, Donald (2004): *Subjektivita, intersubjektivita, objektivita*, přel. Jan Kolář a Tomáš Marvan, Filosofia, Praha.

Dokoupil, Blahoslav (2003): „Memoáry na cestě k normalnosti“, *Tvar* 14 2003/5, 14–15.

Doležel, Lubomír (1993): „Typy narativních promluv“. In: *Narativní způsoby v české literatuře*, Český spisovatel, Praha, 9–42.

Doležel, Lubomír (1997): „Mimesis a možné světy“, *Česká literatura* 45, 1997/6, 600–624.

- Doležel, Lubomír (2002): „Fikční a historický narativ: setkání s postmoderní výzvou“, *Česká literatura* 50, 2002/4, 341–370.
- Doležel, Lubomír (2004): *Identita literárního díla*, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno – Praha.
- Draaisma, Douwe (2009): *Proč život ubíhá rychleji, když stárneme. O autobiografické paměti*, přel. Ruben Pellar, Academia, Praha.
- Eakin, Paul John (1985): *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton University Press, Princeton.
- Eakin, Paul John (1999): *How Our Lives Become Stories. Making Selves*, Cornell University Press, Ithaca – London.
- Eakin, Paul John (2004): „What Are We Reading When We Read Autobiography?“, *Narrative* 12, 2004/2, 121–132.
- Eco, Umberto (1997): „Malé světy“, *Česká literatura* 45, 1997/6, 625–643.
- Egan, Susanna – Helms, Gabriele (2004): „Life Writing“. In: Kröller, Eva-Marie (ed.): *The Cambridge Companion to Canadian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 216–240.
- Engelhardt, Michael von (1990): „Biographie und Identität“. In: Sparn, Walter (ed.): *Wer schreibt meine Lebensgeschichte?*, Gütersloher Verlagshaus Ger Mohn, Gütersloh, 197–247.
- Engelhardt, Michael von (1996): „Geschlechtsspezifische Muster des männlichen autobiographischen Erzählens im 20. Jahrhundert“. In: Heuser, Magdalena (ed.): *Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 368–392.
- Filipowicz, Marcin – Zachová, Alena (2009): „Meandry memoárů“. In: *Rod v memoárech. Případ Hradec Králové*, Pavel Mervart, Červený Kostelec, 17–39.
- Finck, Almut (1999a): *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*, Erich Schmidt, Berlin.
- Finck, Almut (1999b): „Pojem subjektu a autorství: k teorii a dějinám autobiografie“. In: Pechlivanos, Miltos a kol.: *Úvod do literární vědy*, Herrmann a synové, Praha, 279–289.
- Fleisher Feldman, Carol (2001): „Narratives of national identity as group narratives: Patterns of interpretative cognition“. In: Brockmeier, Jens – Carbaugh, Donal A. (eds.): *Narrative and Identity: Studies in autobiography, self and culture*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 129–144.
- Fleishman, Avrom (1983): *Figures of Autobiography: The Language of Self-Writing in Victorian and Modern England*, University of California Press, Berkeley, vybrané studie.

- Foltenflik, Robert (1993): „The Institution of Autobiography“. In: Foltenflik, Robert (ed.): *The Culture of Autobiography*, Stanford University Press, Stanford, California, 1–16.
- Fořt, Bohumil (2008): „Logika a vyprávění“. In: Jedličková, Alice – Sládek, Ondřej (eds.): *Vyprávění v kontextu*, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 61–78.
- Foucault, Michel (1994a): „Co je autor?“. In: *Diskurs, autor, genealogie*, Svoboda, Praha, 41–74.
- Foucault, Michel (1994b): „Řád diskurzu“. In: *Diskurs, autor, genealogie*, Svoboda, Praha, 7–39.
- Freccero, John (1986): „Autobiography and Narrative“. In: Heller, Thomas C. – Sosna, Morton – Wellbery, David E. (eds.): *Reconstructing individualism: autonomy, individuality, and the self in Western thought*, Stanford University Press, Stanford, 16–29.
- Freeman, Mark (1993): *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative*, Routledge, London.
- Freeman, Mark (2001): „From substance to story: Narrative, identity, and the reconstruction of the self“. In: Brockmeier, Jens – Carbaugh, Donal A. (eds.): *Narrative and Identity: Studies in autobiography, self and culture*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 283–298.
- Frye, Northrop (2003): *Anatomie kritiky*, přel. Sylva Ficová, Host, Brno.
- Garry, Maryanne – Polaschek, Devon L. L. (2000): „Imagination and Memory“, *Current Directions in Psychological Science* 9, 2000/1, 6–9.
- Genette, Gérard (1983): *Narrative Discourse: An Essay in Method*, přel. Jane E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca – New York.
- Genette, Gérard (1988): *Narrative Discourse Revised*, přel. Jane E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca – New York.
- Genette, Gérard (2003): „Rozprava o vyprávění. Esej o metodě“, přel. Natálie Darnadyová, *Česká literatura* 2003, roč. 51, č. 3 a 4, s 302–327; 470–495.
- Genette, Gérard (2007a): „Fikce a díkce“. In: *Fikce a vyprávění*, přel. Eva Brechová, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno – Praha, 3–33.
- Genette, Gérard (2007b): „Vyprávění fikční a vyprávění faktuální“. In: *Fikce a vyprávění*, přel. Eva Brechová, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno – Praha, 35–68.
- Gergen, Kenneth J. (2005): „Narrative, Moral Identity and Historical Consciousness: a Social Constructionist Account“. In: Straub, Jürgen (ed.): *Narration, Identity and Historical Consciousness*, Berghahn Books, New York, 99–120.
- Gergen, Mary – Gergen, Kenneth J. (1993): „Narratives of the Gendered Body in Popular Autobiography“. In: Josselson, Ruthellen – Lieblich, Amia (eds.): *The narrative study of lives*, Sage Publications, Thousand Oaks, 191–218.

- Giddens, Anthony (1991): *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Standford Univrsity Press, Standford, California.
- Ginzburgová, Lydia (1982): *Psychologická próza*, přel. Jaroslav a Olga Žákovi, Odeon, Praha.
- Goer, Chris (2003): „Gertrice/Altrude oder: Ich ist eine andere“, *Orbis Litterarum* 58, 2003/2, 101–115.
- Goldman, Stefan (1988): „Leitgedanken zur psychoanalytischen Hermeneutik autobiographischer Texte“, *Jahrbuch der Psychoanalyse* 23, 1988, 242–260.
- Goldthorpe, Rhiannon (1991): „Ricoeur, Proust and the Aporias of Time“. In: Wood, David (ed.): *On Paul Ricoeur. Narrative and interpretation*, Routledge, London and New York, 84–101.
- Gölter, Waltraud (1995): „Thanatographie – Biographie“. In: Holdenried, Michaela (ed.): *Geschriebenes Leben: Autobiographik von Frauen*, Erich Schmidt, Berlin, 366–378.
- Grebeníčková, Růžena (1995): *Literatura a fiktivní světy*, Český spisovatel, Praha.
- Groppe, Sabina (1990): „Autobiographisches Erzählen oder das ich am Ende des Schreibens. Positionen und Projekte“. In: *Das Ich am Ende des Schreibens. Autobiographisches Erzählen im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1–45.
- Gusdorf, Georges (1998): „Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie“. In: Niggel, Günter: *Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte eiener literarischen Gattung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 121–147.
- Halbwachs, Maurice (2009): *Kolektivní paměť*, přel. Yasar Abu Ghosh, Marie Černá, Kateřina Gajdošová, Barborá Spalová, Sociologické nakladatelství, Praha.
- Haman, Aleš (1993): „Subjekt ve filozofii a umění moderní doby“. In: Daniela Hodrová (ed.): *Proměny subjektu I*, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 5–17.
- Hamburgerová, Käte (2005): „Fikční vyprávění a jeho příznaky“, přel. Jan Budňák, *Aluze* 9 1/2005, 120–131.
- Hartl, Pavel – Hartová, Helena (2010): *Psychologický slovník*, Portál, Praha.
- Havelka, Miloš (2007): „Poznání – paměť – identita a několik obecnějších úvah“, *Dějiny – teorie – kritika* 4, 2007/2, 256–270.
- Heczková, Libuše (2001): „Doslov“. In: Karásek ze Lvovic, Jiří: *Milý příteli... (Listy Edvardu Klasovi)*, Thyrus, Praha, 85–94.
- Heikkinen, Hannu – Huttunen, Rauno – Kakkori, Leena (2000): „And this story is true... “ *On the Problem of narrative truth* [online], [cit. 2012-05-12]. Dostupné z: <http://www.leeds.ac.uk/educol/documents/00002351.htm>
- Heintz, John (1979): „Reference and Inference in Fiction“, *Poetics* 8, 1979/1–2, 85–99.

- Herman, David (2007): „Storytelling and the Science of Mind: Cognitive Naratology, Discursive Psychology, and Narratives in Face-to-Face Interaction“, *Narrative* 15, 2007/3, 306–334.
- Herman, David (2009): „Cognitive approaches to narrative analysis“. In: Vandaele, Jerome – Brone, Geert (eds.): *Cognitive Poetics. Goals, Gains, Gaps*, Mouton de Gruyter, Berlin, 79–118.
- Herman, David (1995): „Autobiography, allegory, and the construction of self“, *British Journal of Aesthetics* 35, 1995/4, 351–360.
- Heuser, Magdalena (ed.) (1996): *Autobiographien von Frauen. Beitrage zu ihrer Geschichte*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, vybrané studie.
- Hirsch, Marianne (2008): „The Generation of Postmemory“, *Poetics Today*, 29, 2008/1, 103–128.
- Hlavačka, Milan (2011): „Místa paměti a jejich ‚místo‘ v historickém a společenském ‚provozu‘“. In: Hlavačka, Milan – Marés, Antoine – Pokorná, Magdaléna a kol. (eds.): *Paměť míst, událostí a osobností: historie jako identita a manipulace*, Historický ústav, Praha, 10–21.
- Hoberman, Ruth (2001): „Biography: General Survey“. In: Jolly, Margaretta (ed.): *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*, Fitzroy Dearborn, London – Chicago, 109–112.
- Holdenried, Michaela (1995): „Einleitung“. In: Holdenried, Michaela (ed.): *Geschriebenes Leben: Autobiographik von Frauen*, Erich Schmidt, Berlin, 9–20.
- Hutcheon, Linda (2002): *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London.
- Hybler, Martin (2001): „Paměť paměti“, *Kritická příloha Revolver Revue* 2001/20, 28–38.
- Htych, Roman – Macek, Petr (2010): „Kulturní a historická specifika utváření sebepojetí a identity dospívajících“. In: Mojmír Tyrlik – Petr Macek – Jan Širůček (eds.): *Sebepojetí a identita v adolescenci: Sociální a kulturní kontext*, Masarykova Univerzita, Fakulta sociálních studií, Brno, 71–97.
- Parry, Christoph – Platen, Edgar (eds.) (2007): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 2 Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung, Iudicium Verlag GmbH, München, vybrané studie.
- Chrz, Vladimír (2002): „Poetika identity: Kategorie popisu narativní konstrukce“. In: Čermák, Ivo – Miovský, Michal (eds.): *Kvalitativní výzkum ve vědách o člověku na prahu třetího tisíciletí*, Sdružení SCAN, Tišnov, 40–47.
- Chrz, Vladimír (2003): „Narativní strukturace zkušenosti“. In: Svoboda, Mojmír – Humpolíček, Pavel (eds.): *Sociální procesy a osobnost*, PsÚ FF MU v Brně, Brno, 122–126.

- Chrz, Vladimír (2004): „Výzkum jako narativní rekonstrukce“. In: Čermák, Ivo – Miovský, Michal – Řehan, Vladimír (eds.): *Kvalitativní výzkum ve vědách o člověku III*, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc, 21–32.
- Chrz, Vladimír (2005): „Konfigurace zkušenosti: figury a zápletky, které žijeme“. In: Čermák, Ivo – Chrz, Vladimír – Miovský, Michal (eds.): *Kvalitativní výzkum ve vědách o člověku IV*, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc, 481–495.
- Chrz, Vladimír (2009): „Narativní imaginace a metafora“, *Československá psychologie* 53, 2009/4, 325–335.
- Chrz, Vladimír – Čermák, Ivo (2005): „Žánry příběhů, které žijeme“, *Československá psychologie* 49, 2005/6, 481–495.
- Jakobson, Roman (1995): „Co je literatura?“ In: *Poetická funkce*, H & H, Jinočany 1995.
- Jedličková, Alice – Sládek, Ondřej (eds.) (2008): *Vyprávění v kontextu*, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha.
- Johnson, Paul (1995): *Intelektuálové*, přel. Lucie Mertlíková, Návrat domů, Praha.
- Jurgensen, Manfred (1979): *Das fiktionale Ich: Untersuchungen zum Tagebuch*, Francke, Bern, vybrané kapitoly.
- Kermode, Frank (2007): *Smysl konců. Studie k teorii fikce*, přel. Miroslav Kotásek, Host, Brno.
- Klages, Nordgard (1995): *Look Back in Anger*, Peter Lang, New York.
- Koblížek, Tomáš (2010): *Fenomén fikce*, Togga, Praha.
- Kronsbein, Joachim (1984): *Autobiographisches Erzählen. Die narrativen Strukturen der Autobiographie*, Minerva-Publikation, München.
- Křivánek, Vladimír (ed.) (1999): *Autenticita a literatura. Sborník referátů z literární konference 41. Bezručovy Opavy*, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha.
- Kubiček, Tomáš (2006): „Otázky k subjektu“. In: Sládek, Ondřej (ed.): *Český strukturalismus po postrukturalismu*, Host, Brno, 127–138.
- Kubiček, Tomáš (2007a): „Danajské dary pana Boothy“, *Aluze* 11, 2007/2, 38–41.
- Kubiček, Tomáš (2007b): „Kdo vypráví vypravěče?“, *Aluze* 11, 2007/1, 42–47.
- Kubiček, Tomáš (2007c): „Rámcování dějin. Poněkud lehkovážné mapování“. In: Bláhová, Kateřina – Sládek, Ondřej (eds.): *O psaní dějin. Teoretické a metodologické problémy literární historiografie*, Academia, Praha, 59–70.
- Kubiček, Tomáš (2007d): *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*, Host, Brno.
- Kubiček, Tomáš (2011): „Sémiotika žánru historické fikce“, *Česká literatura* 59, 2011/5, 655–677.

- Lakoff, George – Johnson. Mark (2002): *Metafory, kterými žijeme*, přel. Mirek Čejka, Host, Brno.
- Laney, Cara; Loftus, Elisabeth L. (2008): „Emotional content of true and false memories“, *Memory* 16, 2008/5, 500–516.
- Lange, Katrin (2008): *Selbstfragmente. Autobiographien der Kindheit*, Königshausen Neumann, Würzburg.
- Lavabre, Marie-Claire (2005): „Užívání a zneužívání pojmu paměť“, přel. Barbora Spalová, *Biograf* 37/2005, 57–67.
- Lejeune, Phillipe (1994a): „Autobiographie und Literaturgeschichte“. In: *Der autobiographische Pakt*, přel. Wolfgang Bayaer – Dieter Hornig, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 379–416.
- Lejeune, Phillipe (1994b): „Der autobiographische Pakt“. In: *Der autobiographische Pakt*, přel. Wolfgang Bayaer – Dieter Hornig, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 12–51.
- Lejeune, Phillipe (2009): *A Plea for a Guide to Autobiographical Europe* [online], [cit. 2012-05-12]. Dostupné z: <http://www.autopacte.org/81amsterdamangl.pdf>.
- Lewis, David (2007): „Pravda ve fikci“, přel. Petr Stojan, *Aluze* 11 2007/2, 52–62.
- Liebau, Eckart (1990): „Laufbahn oder Biographie? Eine Bourdieu-Lektüre“, *Bios* 3, 1990/1, 83–89.
- Macek, Petr – Tyrlík, Mojmír (2010): „Sebepojetí a identita: problém vymezení, sociální a vývojový kontext“. In: Mojmír Tyrlík – Petr Macek – Jan Širůček (eds.): *Sebepojetí a identita v adolescenci: Sociální a kulturní kontext*, Masarykova Univerzita, Fakulta sociálních studií, Brno, 5–15.
- MacIntyre, Alasdair (2004): „Ctnosti, jednota lidského života a pojem tradice“. In: *Ztráta ctnosti. K morální krizi současnosti*, přel. Pavla Sadílková, David Hoffman, OIKOYMENH, Praha, 238–262.
- Madec, Goulven (1994): „Aurelius Augustinus – Křesťanství jako naplnění platonismu“. In: Němec, Václav – Vilím, František – Karfík, Filip (eds.): *Křesťanství a filozofie. Postavy latinské tradice*, Česká křesťanská akademie, Praha, 9–26.
- Machala, Lubomír (2001): *Literární bludiště*, Nakladatelství Brána, Praha.
- Malá, Zuzana (2008): „Autor díla jako objev a jako omyl. Proměna pojmu umělecká osobnost v českém myšlení o literatuře“, In: Gilk, Erik – Foldyna, Lukáš (eds.): *Studia Moravica VI : Symposiana. Omyly a objevy v umění 20. století*, Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Moravica, Univerzita Palackého, Olomouc, 71–76.

- Man, Paul de (1979): „Autobiography as De-facement“, *Modern Language Notes* 94, 1979/5, 919–930.
- Margolin, Uri (2008): *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*, překlad Hynek Zykmond, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno – Praha.
- Markus, Hazel Rose – Kitayama, Shinobu (1991): „Culture and the Self: Implications for Cognition, Emotion, and Motivation“, *Psychological Review* 98, 1991/2, 224–253.
- Mead, George Herbert (1968): *Geist, Identität und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Meyer, John W. (1986): „Myth of Socialization and of Personality“. In: Heller, Thomas C. – Sosna, Morton – Wellbery, David E. (eds.): *Reconstructing individualism: autonomy, individuality, and the self in Western thought*, Stanford University Press, Stanford, 212–225.
- Middleton, David – Edwards, Derek (1990a): „Introduction“. In: Middleton, David (ed.): *Collective remembering*, Sage, London, 1–22.
- Middleton, David – Edwards, Derek (1990b): „Conversational Remembering: a Social Psychological Approach“. In: Middleton, David (ed.): *Collective remembering*, Sage, London, 23–45.
- Misch, Georg (1998): „Geschichte der Autobiographie“. In: Niggel, Günter (ed.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 33–54.
- Mocná, Dagmar – Peterka, Josef a kol. (2004). *Encyklopedie literárních žánrů*, Paseka, Praha – Litomyšl.
- Moser, Christian (2006): *Buchgestützte Subjektivität*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Moser, Christian – Nells, Jürgen (eds.) (2006): *AutoBioFiktion*, Aisthesis Verlag, Bielefeld.
- Mukařovský, Jan (2007): *Studie*, Host, Brno.
- Müller, Richard (2011): *Autorský subjekt jako gesto, stopa, hypotéza*; dizertační práce
- Müller-Funk, Wolfgang (2010): „Rod jako konstrukce narativní identity“, přel. Simona Malá, *Aluze* 14, 2010/2, 59–69.
- Neumann, Bernd (1970): *Identität und Rollenzwang: Zur Theorie der Autobiographie*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main.
- Neumann, Birgit (2005). *Erinnerung – Identität – Narration*, Walter de Gruyter, Berlin.
- Niggel, Günter (1998): „Nachwort zur Neuauflage“. In: Niggel, Günter (ed.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 593–602.

- Nora, Pierre (1996): „Mezi paměti a historií: problematika míst“, přel. Michal Rybka. In: *Antologie francouzských společenských věd: Město*, Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách, Praha, 39–64.
- Nünning, Ansgar (1993): „Mapping the Field of Hybrid New Genres in the Contemporary Novel: A Critique of Lars Ole Sauerberg, Fact into Fiction and a Survey of other Recent Approaches to the Relationship between ‚Fact‘ and ‚Fiction‘“, *Orbis Litterarum* 48, 1993/3, 281–305.
- Nünning, Ansgar (1994): „Die Kopie ist das Original der Wirklichkeit. Struktur, Intertextualität und Metafiktion als Mittel poetologischer Selbstreflexion in Peter Ackroyds Chatterton“, *Orbis Litterarum* 49, 1994/1, 27–51.
- Nünning, Ansgar (2005): „Fictional Metabiographies and Metaautobiographies: Towards a Definition, Typology and Analysis of Self-Reflexive Hybrid Metagenres“. In: Zapf, Hubert (ed.): *Self-Reflexivity in Literature*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 195–209.
- Nünning, Ansgar (ed.) (2006): *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy*, přel. Aleš Urválek – Zuzana Adamová, Host, Brno.
- Nünning, Ansgar (2007a): „‚Memory’s Truth‘ und ‚Memory’s Fragile Power‘: Rahmen und Grenzen der individuellen und kulturellen Erinnerung. In: Parry, Christoph – Platen, Edgar (eds.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 2 Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung, Iudicium Verlag GmbH, München, 39–60.
- Nünning, Ansgar (2007b): „Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen“. In: Parry, Christoph – Platen, Edgar (eds.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 2 Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung, Iudicium Verlag GmbH, München, 269–292.
- Olney, James (1972): *Metaphor of Self*, Princeton University Press, Princeton.
- Olšáková, Doubravka (2004): „K diskuzi o paměti v českém kontextu ‚druhého života‘“, *Dějiny – teorie – kritika* 1, 2004/2, 269–280.
- Parfit, Derek (1971): „Personal Identity“, *The Philosophical Review* 80, 1971/1, 2–27.
- Pascal, Roy (1965): *Die Autobiographie*, W. Kohlhammer, Stuttgart.
- Pavera, Libor – Pospíšil, Ivo (2003): *Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu*, Istenis, Brno.
- Pechar, Jiří (1995): *Být sám sebou*, Hynek, Praha.
- Perloff, Marjorie (1989): „Introduction“. In: Perloff, Marjorie (eds): *Postmodern Genres*, University of Oklahoma Press, Norman, 3–10.

- Alheit, Peter – Brandt, Morten (2006): *Autobiographie und ästhetische Erfahrung*, Campus Verlag, Frankfurt am Main, vybrané studie.
- Pléh, Csaba (2003): „Narrativity in Text Construction and Self Construction“, *Neohelicon* 30, 2003/1, 187–205.
- Plháková, Alena (2005): *Učebnice obecné psychologie*, Academia, Praha.
- Podsiadlik, Aleksandra (2007): „„Doing Identity‘ in Fiction: Identity Construction as a Dialogue between Individuals and Cultural Narratives“. In: Buescu, Helena Carvalhão – Duarte, João Ferreira (eds.): *Stories and the Portrait of the Self*, Rodopi, Amsterdam – New York, 51–64.
- Polkinghorne, Donald E. (1991): „Narrative and Self-Concept“, *Journal of Narrative and Life History* 1, 1991/2–3, 135–153.
- Polkinghorne, Donald E. (1998): „Narrative Psychologie und Geschichtsbewußtsein“, přel. Jürgen Straub – Alexander Kochinka. In: Straub, Jürgen (ed.): *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 12–45
- Polkinghorne, Donald E. (2000): „The Unconstructed Self“, *Culture Psychology* 6, 2000/2, 265–272.
- Riccardi, Gabriela (1999): „Psaní autobiografie a sociální změna“. In: Konopásek, Zdeněk (ed.): *Otevřená minulost: autobiografická sociologie státního socialismu*, Karolinum, Praha, 107–117.
- Ricoeur, Paul (2000): *Čas a vyprávění I. Zápletka a historické vyprávění*, přel. Miroslav Petříček jr., Věra Dvořáková, OIKOYMENH, Praha.
- Ricoeur, Paul (2002): *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*, přel. Miroslav Petříček jr., OIKOYMENH, Praha.
- Ricoeur, Paul (2007): *Čas a vyprávění III. Vyprávěný čas*, přel. Miroslav Petříček jr., OIKOYMENH, Praha.
- Ricoeur, Paul (1991a): „Life in Quest of Narrative“. In: Wood, David (ed.): *On Paul Ricoeur. Narrative and interpretation*, Routledge, London and New York, 20–33.
- Ricoeur, Paul (1991b): „Narrative Identity“. In: Wood, David (ed.): *On Paul Ricoeur. Narrative and interpretation*, Routledge, London and New York, 188–199.
- Rieger, Stefan (1999): „Funkce autora a knižní trh“. In: Pechlivanos, Miltos a kol.: *Úvod do literární vědy*, Herrmann a synové, Praha, 151–167.
- Richterová, Silvie (1992): „Etika a estetika literárního deníku“, *Kritický sborník* 12, 1992/2, 12–18.
- Ronenová, Ruth (2006): *Možné světy v teorii literatury*, přel. Miroslav Červenka, Host, Brno.

- Rosenthal, Gabriele (1993): „Reconstruction of life stories“. In: Josselson, Ruthellen – Lieblich, Amia (eds.): *The narrative study of lives*, Sage Publications, Thousand Oaks, 59–91.
- Sauerberg, Lars Ole (1991): „The Aligned Text: Discourse Types and Functional Modes“. In: *Fact into Fiction*, Macmillan, London, 34–57.
- Searle, John R. (2007): „Logický status fikčního diskurzu“, přel. Josef Línek, *Aluze* 11 2007/1, 61–69.
- Shotter, John (1990): „The Social Construction of Remembering and Forgetting“. In: Middleton, David (ed.): *Collective remembering*, Sage, London, 120–138.
- Schaeffer, Jean-Marie (2010): „Fictional vs. Factual Narration“. In: Hühn, Peter et al. (eds.): *The living handbook of narratology* [online]. Hamburg: Hamburg University Press, [cit. 2012-05-12]. Dostupné z: [hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Fictional vs. Factual Narration&oldid=759](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Fictional%20vs.%20Factual%20Narration&oldid=759).
- Schmidt, Siegfried J. (1991): „Gedächtnis – Erzählen – Identität“. In: Assmann, Aleida – Harth, Dietrich (Hgg.): *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Fischer, Frankfurt a m Main, 379–397.
- Scholes, Robert – Kellogg, Robert (2002): *Povaha vypovězení*, přel. Marek Sečkař, Host, Brno.
- Singer, Jefferson A. (1995): „Seeing One’s Self: Locating Narrative Memory in a Framework of Personality“, *Journal of Personality* 63, 1995/3, 429–457.
- Sparn, Walter (1990): „Dichtung und Wahrheit. Einführende Bemerkungen zum Thema: Religion und Biographik“. In: Sparn, Walter (ed.): *Wer schreibt meine Lebensgeschichte?*, Gütersloher Verlagshaus Ger Mohn, Gütersloh, 11–29.
- Spence, Donald P. (1998): „Das Leben rekonstruieren“, přel. Jürgen Straub – Alexander Kochinka. In: Straub, Jürgen (ed.): *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 12–45.
- Stanzel, Franz Karl (1988): *Teorie vyprávění*, přel. Jiří Stromšík, Odeon, Praha.
- Starobinski, Jean (2007): „Rousseauův exhibicionismus“, *Labyrint revue* 21–22, 2007, 80–82.
- Steinová, Gertrude (2005): „What are master-pieces and why are there so few of them?“ In: Rayney, Lawrence (ed.): *Modernism. An Anthology*, Blackwell Publishing, Oxford, 412–417.
- Stougaard-Nielsen, Jakob (2007): „Photography and Shadow-Writing: Henry James’s Revisions of the Self in the New York Edition“. In: Buescu, Helena Carvalhão – Duarte, João Ferreira (eds.): *Stories and the Portrait of the Self*, Rodopi, Amsterdam – New York, 281–292.
- Strawson, Galen (2004): „Against Narrativity“, *Ratio* 17, 2004/4, 428–452.
- Stuart-Hamilton, Ian (1999): *Psychologie stárnutí*, přel. Jiří Krejčí, Portál, Praha, vybrané kapitoly.

- Svatoň, Vladimír (1982): „Psychologická próza a vznik individualismu“. In: Ginzubregová, Lydia: *Psychologická próza*, přel. Jaroslav a Olga Žákovi, Odeon, Praha, 401–418.
- Šidák, Pavel (2011): „K historicitě a abstrakci žánru“, *Svět literatury* 21, 2011/44, 25–36.
- Šlibar, Neva (1995): „Biographie, Autobiographie – Annäherungen, Abgrenzungen“. In: Holdenried, Michaela (ed.): *Geschriebenes Leben: Autobiographik von Frauen*, Erich Schmidt, Berlin, 390–400.
- Šobková, Denisa – Plháková, Alena (1999): „Dětská amnézie“, *Československá psychologie* 43, 1999/1, 51–61.
- Thomas, Ayanna K. – Bulevich, John B. – Loftus, Elizabeth L. (2003): „Exploring the role of repetition and sensory elaboration in the imagination inflation effect“, *Memory & Cognition* 31, 2003/4, 630–640.
- Trávníček, Jiří (2007): *Vyprávěj mi něco... Jak si děti osvojují příběhy*, Pistorius & Olšanská – Paseka, Praha – Litomyšl.
- Truwant, Mirjam (2007): „The Passion of Lena Christ: From Fictionalized Autobiography to Biographical Novel“. In: Buescu, Helena Carvalhão – Duarte, João Ferreira (eds.): *Stories and the Portrait of the Self*, Rodopi, Amsterdam – New York, 203–219.
- Tyňanov, Jurij (1988a): „Literární fakt“. In: *Literární fakt*, přel. Ladislav Zadražil, Odeon, Praha, 125–142.
- Tyňanov, Jurij (1988b): „O literární evoluci“. In: *Literární fakt*, přel. Ladislav Zadražil, Odeon, Praha, 189–201.
- Uspenskij, Boris (2008): *Poetika kompozice*, přel. Bruno Solařík, Host, Brno.
- Vacek, Jaroslav (2008): „Jean Jacques Rousseau a jeho ‚Vyznání‘“, *Česká a slovenská psychiatrie*, 104, 2008/7, 372–377.
- Válek, Vlastimil (1975): *Poválečná česká memoárová literatura*, Filozofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně, Brno.
- Válek, Vlastimil (2000): *Memoárová literatura 20. století*, Akademické nakladatelství CERM, Brno.
- Válek, Vlastimil (1972): „Některé otázky vztahu poválečné české memoárové literatury k literatuře krásné“. In: Dušan Jeřábek, Dušan – Kopecká, Milana – Palac, Karel (eds.): *Literárněvědné studie*, Universita J. E. Purkyně v Brně, 223–236.
- Válek, Vlastimil (1962): „Avantgarda v pamětech“, *Host do domu* 9, 1962/8, 356–359.
- Van Oers, Davy (2007): „Staining the Past with Ink in Lorenzo Da Ponte’s *Memorie* (1830)“. In: Buescu, Helena Carvalhão – Duarte, João Ferreira (eds.): *Stories and the Portrait of the Self*, Rodopi, Amsterdam – New York 2007, 175–187.

- Vlašín, Štěpán (1984): *Slovník literární teorie*, Československý spisovatel, Praha.
- Vlčková, Irena (2005): *Aktuální přístupy k autobiografické paměti v psychologii*, Psychologický ústav Akademie věd ČR, Brno.
- Vlčková, Irena – Blatný, Marek (2005): „K narativnímu pojetí autobiografické paměti: výzkumné možnosti metody čáry života“. In: Čermák, Ivo – Chrz, Vladimír – Miovský, Michal (eds.): *Kvalitativní výzkum ve vědách o člověku IV*, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc, 183–199.
- Vlčková, Irena – Čermák, Ivo (2006): „Současné psychologické přístupy k autobiografické paměti“. In: Šíkl, Radovan et al. (eds.) *Kognice 2006, Sborník příspěvků z konference Kognice*, Psychologický ústav AV ČR, Praha, 243–249.
- Vogl, Joseph (1994): „Vierte Person. Kafkas Erzählstimme“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68, 1994/4, 745–756.
- Vonèche, Jacques (2001): „Identity and narrative in Piaget's autobiographies“. In: Brockmeier, Jens – Carbaugh, Donal A. (eds.): *Narrative and Identity: Studies in autobiography, self and culture*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 219–246.
- Wade, Kimberly A. – Laney, Cara (2008): „Time to rewrite your autobiography?“, *The Psychologist* 21, 7 (2008), 588–592.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (2007): „Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie“. In: Parry, Christoph – Platen, Edgar (eds.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 2 Grenzen der Identität und der Fiktionalität, Iudicium Verlag GmbH, München, 353–368.
- Walsh, Richard (1997): „Kdo je vypravěč?“, přel. Milan Oráček, *Aluze* 11, 2007/1, 48–60.
- Walter Hinck (2004): *Selbstannäherungen. Autobiographien im 20. Jh von Elias Canetti bis Marcel Reich-Ranicki*, Artemis & Winkler, Düsseldorf – Zürich.
- Walton, Kendall L. (2005): „Jak vzdálené jsou fikční světy od světa skutečného?“, přel. Alice Procházková, *Aluze* 9, 2005/2, 87–99.
- Watson, Julia (1993): „Toward an Anti-Metaphysics of Autobiography“. In: Foltenflik, Robert (ed.): *The Culture of Autobiography*, Stanford University Press, Stanford, California, 57–77.
- Weintraub, Karl J. (1975): „Autobiography and Historical Consciousness“, *Critical Inquiry* 1, 1975/4, 821–848.
- Welzer, Harald (2008): *Das kommunikative Gedächtnis*, C. H. Beck Verlag, München.
- White, Hyden (2010): *Tropika diskursu. Kulturně kritické eseje*, přel. Ladislav Nagy, Univerzita Karlova – Nakladatelství Karolinum, Praha, vybrané studie.

- White, Hyden (2011): *Metahistorie. Historická imaginace v Evropě devatenáctého století*, přel. Miroslav Kotásek, Host, Brno, vybrané studie.
- Widdershoven, Guy A. M. (1993): „The Story of Life: Hermeneutic Perspectives on the Relationship Between Narrative and Life History“. In: Josselson, Ruthellen – Lieblich, Amia (eds.): *The narrative study of lives*, Sage Publications, Thousand Oaks, 1–21
- Wimsatt, William K. – Beardsley, Monroe C. (2004): „Intencionální klam“, přel. Petr Onufer, *Revolver Revue* 55/2004, 151–162.
- Winslow, Donald J. (1995): *Life-Writing*, University of Hawai's Press, Honolulu.
- Wood, David (1991): „Introduction: Interpreting Narrative“. In: Wood, David (ed.): *On Paul Ricoeur. Narrative and interpretation*, Routledge, London and New York 1991, 1–19.